يوسف الصائغ

الشعر الحر في العراق

منذ نشأته حتى عام 1957

دراسة نقدية

2006

اتحاد الكتاب العرب (دمشق)

الشعر الحر
في
العراق

البريد الالكتروني: E-mail **unecriv@net.sy**
aru@net.sy
موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت
http://www.awu–dam.org

q q

يوسف الصائغ

الشعر الحر في العراق

منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨

دراسة نقدية

من منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق - 2006

الإهداء

إلى جولي

m

دفعتني إلى اختيار موضوع الشعر الحر في العراق عوامل عديدة، لعل أبرزها، أنني جربت كتابة الشعر على النمط الحر منذ مطلع الخمسينات. وكنت على علاقة بعدد غير قليل من شعرائه بصفتي أحد أفراد الجيل الذي أعقب جيل السياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي.

ولقد عشت بشكل عام ظروفاً مشابهة للظروف التي عاشها الشعراء من أبناء هذا الجيل. من ذلك أنني درست في دار المعلمين العالية منذ سنة 1950 ــ 1951 حتى سنة 1954 ــ 1955. وزاملت خلال الدراسة عدداً من هؤلاء الشعراء، كما أتيح لي خلالها وبعدها أن أتعرف على عدد كبير منهم.

وقد كان يجمعني وإياهم ــ غير ما ذكرناه ــ الاهتمام بالقضايا العامة. وبشكل خاص القضايا السياسية. وكنت مثل أكثرهم قريباً من أحد الأحزاب السياسية. وملماً ــ بحدود ما كانت تسمح به الظروف ــ بالأفكار السائدة آنذاك. ولا سيما الفكر الماركسي. وكان لي ــ فضلاً عن ذلك ــ بعض الاهتمام بالقصة القصيرة وبالفن التشكيلي. مما هيأ لي مجال التعرف على الجو الأدبي والفني عامة.

وكان اهتمامي بهذا الموضوع يزداد لقناعتي بأهميته وجدارته، فلقد أصبح الشعر الحر ظاهرة بارزة في حياتنا الأدبية، سواء في العراق أم في البلدان العربية، وبرهن عبر ما يقرب من ربع قرن على فاعليته وأصالته ولم يعد ظاهرة طارئة ومؤقتة. وهناك دلائل تشير إلى أن الشعر الحر أثر، وما يزال يؤثر في أجيال متعاقبة من الأدباء، وأنه تطور وترسخ وتوسع في وقت أصبحنا نلاحظ فيه تقلص نماذج الشعر التقليدي وجمودها وعجزها عن مواكبة التطور والاستجابة إلى دواعي حياتنا الجديدة.

ولقد قادتني هذه القناعة إلى إدراك ضرورة التوفر على دراسة حركة الشعر الحر، وتحديد ما يمكن من ملامحها، وإمكاناتها، ونماذجها المبدعة، فمن حدود ذلك يمكن رصد ملامح التطور المقبل للقصيدة العراقية، والعربية التي لابد أن ينهض بها جيل جديد لم نتعرف عليه بعد. ولهذا ولسواه، جاءت أكثر الدراسات التي كتبت عن الشعر الحر ــ على الرغم من وفرتها ــ مفتقرة إلى منهج علمي متكامل. فهي إما مكتوبة في حقبة مبكرة بحيث أصبح من

الضروري إعادة النظر فيها. أو أنها تناولت جانباً وأهملت جوانب، أو لعل بعضها، بسبب من الافتقار إلى المنهج العلمي، أضر بالحركة الشعرية الجديدة، فتملّق جوانبها المريضة، وأكد اتجاهاتها غير الأصيلة، فعزل الشعراء، ضمن قناعات كاذبة. وحجب نتاجهم عن جمهوره.

من هنا أصبحت الحاجة إلى دراسات جادة في هذا المجال تكاد تغدو مهمة وطنية وقومية، وثقافية ملحة.

وبدهي، أنني كنت مدركاً، منذ البداية ــ على الرغم ممّا كان يزينه لي طموحي ــ أنني، إذ أغامر بدراسة هذا الموضوع فلن يعني ذلك أن دراستي مؤهلة لأن تنهض بهذه المهمة الكبيرة. وكان واضحاً لدي أن المزية التي تقدمها لي علاقتي بأوساط الحركة الشعرية والأدبية، لن تغنيني في تناول موضوع متشعب ومتسع وغير ممهد، كموضوع الشعر الحر. ولكنني كنت مطمئناً إلى أن أية دراسة، تعتمد منهجاً نقدياً، وتتوسل إلى البحث بقدر من الروح العلمية، يمكن أن تسهم بتواضع، في فتح الطريق أمام مزيد من الدراسات الجادة والمنهجية.

كان طموحي، في البداية، أن أدرس الشعر الحر في العراق، منذ نشأته، حتى عام 1970 ولهذا، تضمنت الخطة الأولية، التي اعتمدها بابين رئيسين. أدرس في الأول منهما الشعر الحر دراسة تستند إلى أساس تاريخي، ولهذا قسمت الباب فصولاً، يستوعب كل فصل حقبة، بدا لي أنها تمثل طوراً من أطوار الشعر الحر، وخصصت الباب الثاني للدراسة النقدية، التي رصدت القيم الفنية في هذا الشعر موزعة بين قيم الشكل وقيم المضمون، وحين ابتدأت بجمع المادة، تبينت لي سعة المساحة التي كان ينبغي أن أدرسها، فلقد كان علي أن أتابع، حسب التسلسل الزمني، نتاج ما يزيد عن مئتي شاعر عراقي، منهم من نشر شعره في مجموعة أو في عدد من المجموعات الشعرية، ومنهم من نشر نماذجه في عدد مختلف من الصحف والمجلات، عراقية وعربية، بينهم المكثر، وبينهم المقل وبينهم المعروف، وبينهم المغمور...

وكان علي بعد هذا أن أتابع ما كتب عن الشعر الحر، منذ نشأته، حتى عام 1970، سواء ما كتبه النقاد أم الشعراء من عراقيين وغير العراقيين. وهي مادة واسعة تتوزع في الصحف والمجلات، عراقية، وعربية.. وينتظم بعضها في دراسات مستقلة ثم كان علي بعد هذا أن أنصرف، لدراسة الأوضاع العامة التي نشأ خلالها الشعر في العراق وتطور. ولقد شكل نقص المصادر، في هذا

المجال، صعوبة بالغة فلقد تبين لي أن ظروف العراق العامة، سياسية وفكرية واقتصادية واجتماعية، خلال هذه السنوات، ما تزال بعد غير مدروسة، ولا مصادر في هذا المجال تغني الباحث عن مراجعة ما تناثر من إشارات حول هذا الموضوع هنا وهناك. ولقد كلفني هذا النقص، مراجعة العديد من البحوث التي يرد فيها ما يفيد دراستي ــ وهي بحوث متفرقة، ومتنوعة ــ لكي يتسنى لي بعد ذلك، إعداد صورة مركزة لهذه الأوضاع التي كان لها تأثير مهم في نشأة الشعر الحر، وتطوره ثم أضفت للمواد التي جمعتها، شهادات مكتوبة، لعدد غير قليل من الشعراء والأدباء والمثقفين الذين عاصروا نشأة الشعر الحر وتطوره، وكان لهم علاقة به وبشعرائه، فتجمعت لدي عن هذا السبيل، وثائق مهمة، ــ ربما انصرفت إلى إعدادها وتقديمها للنشر في فرصة قريبة ــ كما أتيح لي أن أعقد لقاءات مع عدد آخر من المعنيين بهذا الموضوع، أغنت إطلاعي وزادت معرفتي.

لقد استنزف مني جمع هذه المادة، وإعادة تبويبها، ودراستها دراسة أولية، أكثر من سنة ــ لم ألبث بعدها، أن اقتنعت بما أصبح تحت يدي من نصوص ومصادر للبحث ولأن الحقبة الزمنية التي اخترتها للبحث، هي أوسع من أن تحتمله دراسة واحدة، لهذا فإن علي التزام الاختصار، إلى حدود مخلة وضارة، ولهذا وجدت من الأصلح أن أقصر بحثي على الحقبة التي تمتد بين نشأة الشعر الحر عام 1947 وعام 1958، باعتبارها حقبة متميزة فنياً وتاريخياً، تستوعب نشأة الشعر الحر وتطوره.

ولئن كنت قد أنفقت من الوقت والجهد كثيراً، في جمع مادة لن تدخل حيز البحث. لقد هيأ الإطلاع على هذه المواد وجمعها ودراستها بشكل أولي أن أكون نظرة متكاملة عن موضوع دراستي بشكل عام، ساعدتني في تشكيل كثير من الأحكام النقدية التي توصلت إليها لذا اعتمدت خطة جديدة تستند إلى أساسين متكاملين، أحدهما: تاريخي يتابع الأحداث عبر تسلسلها الزمني والآخر: نقدي يتعرض للظواهر والقيم الشعرية ويناقشها، ارتباطاً بالأساس التاريخي، عبر التركيز على نماذج الشعراء البارزين، ودراسة نتاجهم الشعري شكلاً ومضموناً، كلاً على حدة.

حين انتهيت من كتابة البحث، وجدتني مضطراً مرة ثانية إلى إعادة النظرة. فقد توسعت الدراسة، بحيث زادت عن الحد المعقول وكنت لذلك أمام أمرين: فإما أن أعود إلى ما كتبته، أركّزه، وأنزهه من كثير من التفاصيل التي

أثقلته، بسبب اعتمادي التسلسل التاريخي، ودراستي كل شاعر من الشعراء البارزين على حدة، أو، أن آخذ بالرأي الذي نصحني به الأستاذ الدكتور علي جواد الطاهر، فاخصص باباً لدراسة تاريخية مركزة عن نشأة الشعر الحر وتطوره، ثم أعدل عن دراسة الشكل والمضمون لكل شاعر على حدة ــ متفادياً التكرار ــ إلى دراسة خصائص الشكل والمضمون، في الشعر الحر خلال هذه الحقبة بشكل عام.

لقد كان الحل الثاني هو الأكثر نضجاً ولكن الأخذ به، كان يعني أن أعود إلى كتابة البحث من جديد، بعد أن كنت قد أشرفت على الانتهاء منه خلال سنة كاملة، والتفريط بكثير من المواد المهمة التي جمعتها ودرستها.

ومع هذا، اخترت الكتابة من جديد، وعددت البحث الذي كتبته سابقاً أساساً لبحثي الجديد: مهدت للبحث هذه المرة بدراسة مركّزة لطبيعة الظروف العامة في العراق سياسياً، وفكرياً، واجتماعياً، واقتصادياً، وعنيت بشكل خاص ببحث الظروف الثقافية والفنية والأدبية التي ظهرت فيها حركة الشعر الحر، ارتباطاً بالظروف العربية والعالمية عامة وناقشت تأثير هذه الظروف في بروز وتطور الحركة الشعرية الجديدة، ثم قدمت إلمامة بطبيعة الشعر الحر والمحاولات التي سبقته خلال هذا القرن، مميزاً في ذلك المحاولات التي اعتمدت أسس الشعر الحر أو قاربتها. ثم أضفت إلى التمهيد دراسة تاريخية موجزة عن نشأة الشعر الحر وتطوره. استعرضت فيها الظروف العامة التي شهدتها السنوات بين عامي 1950 ــ 1958 وبشكل خاص الظروف الفكرية والسياسية والثقافية التي كان لها أثر في تطور حركة الشعر الحر. وتابعت ما كان من تطور هذه الحركة خلال السنوات نفسها. عبر نتاج الشعراء، سواء ما نشر منه في مجموعات شعرية مستقلة، أم ما نشرته لهم الصحف والمجلات، ولا سيما مجلة الأديب والآداب والثقافة الجديدة وشعر؛ لأن هذه المجلات من أبرز المنشورات آنذاك، وعبر ما نشر من آراء ومناقشات وتعليقات ودراسات فيها تتعلق بتاريخ حركة الشعر الحر وقيمه الفنية.

ولقد دفعني إلى إلحاق هذه الدراسة بالتمهيد نهجها التاريخي الذي لا يدخل في صلب بحثي النقدي.

قسمت البحث بعد هذا إلى بابين رئيسين:

الباب الأول في المضمون، وقد تضمن أربعة فصول، يتعرض الأول منها إلى التيارات الفكرية الرئيسة التي عبر عنها الشعر الحر، متمثلة في الماركسية

والقومية والوجودية، ويبحث الفصل الثاني المضمون السياسي الذي احتواه الشعر الحر سواء عبر علاقة الشعر بالأحزاب أم عبر علاقة نماذجهم بالأحداث السياسية. وبالجو السياسي العام الذي كان سائداً خلال هذه السنوات، أما الفصل الثالث فيبحث في المضمون الاجتماعي من خلال التعبير عن الواقع الطبقي، وإدانة الاستغلال، واستلهام التناقضات الناجمة عنهما في مجالات عديدة، ثم تعرضت في الفصل الرابع إلى ما احتواه الشعر الحر من تعبير عن خصائص الشعراء النفسية، ما كان متشابهاً منها وعاماً. بحيث يمكن عده سمة لجيل. مشيراً إلى بعض المميزات النفسية الخاصة التي كان يعبر عنها نتاج عدد من الشعراء البارزين.

وإن كانت طبيعة البحث قد جعلتني أرتضي هذه التقسيمات للمضمون، رغم إدراكي حقيقة أنها في الشعر الحديث تتجه لأن تكون متداخلة وملتبسة ببعضها، فلقد كان علي في الوقت نفسه أن أحاول إخضاع هذه التقسيمات إلى تسلسل يستند إلى أساس مقبول. يمكن أن يعكس التأثيرات المتبادلة بين مقومات المضمون وعلاقاتها ببعضها.

كان عليَّ بعد هذا أن أتفرغ لدراسة الجوانب الفنية، فخصصت لذلك الباب الثاني من البحث، وقسمته إلى أربعة فصول.

في الفصل الأوّل درست موسيقى الشعر الحر عبر الوزن والقافية. ولقد قدمت هذا الجانب على سواه لأشير إلى حقيقة أن الشعر الحر حقق السبق في التجديد من خلال الإطار الموسيقي. واستطاع بذلك أن يؤثر في تطور الجوانب الفنية الأخرى بما فتحه أمامها من آفاق.

وفي الفصل الثاني عرضت لدراسة لغة الشعر الحر، طبيعتها ومصادرها والعوامل التي أثرت في تطورها، والدور الذي لعبته في تحديد القيم الفنية العامة للقصيدة.

ودرست في الفصل الثالث الصورة الشعرية مؤكداً تطور مفهوم الصورة في الشعر الحديث بالعدول عن رصد علاقات المشابهة إلى تحقيق علاقات جديدة بين الأشياء من خلال ذات الشاعر، وما حققه الشعر الحر خلال هذه الحقبة في هذا المجال. ولقد تابعت هذا التطور من أبسط أشكال الصور من خلال الصفة ثم التشبيه فالاستعارة فالصورة الطويلة. وصولاً إلى القصيدة الصورة، وتابعت عدا هذا خصائص الحركة والصمت واللون الضوئي في الصورة الشعرية. ثم أضفت إلى كل هذا دراسة عن الرمز والأسطورة في

الشعر الحر. وما استطاع الشعراء أن يحققوه في هذا المجال معتبراً الرمز والأسطورة جانباً مهماً من جوانب الصورة الشعرية الحديثة.

أما في الفصل الرابع فقد كان علي أن أدرس طبيعة البناء في الشعر الحر مشيراً إلى العوامل التي أدت إلى تطوره. مميزاً عدداً من أنماطه وخصائصها الفنية، مؤكداً أهمية الحركة والنمو في بناء النماذج المتطورة من الشعر الحر.

ولقد عنيت خلال البحث أن أنتقي النماذج الشعرية التي تعبر أكثر من سواها عن الظواهر موضوع الدراسة. ولئن كنت قد عولت كثيراً على الاستشهاد بنماذج الشعراء البارزين خلال هذه الحقبة. كالسياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي وكاظم جواد وعبد الرزاق عبد الواحد وسعيد يوسف وموسى النقدي، باعتبار هذه النماذج كانت أصدق تعبيراً عن حركة الشعر الحر ـ يجدر بي أن أشير إلى أنني خلال هذا، لم أتجاوز عن البحث في نماذج الشعراء الآخرين ـ على كثرتهم وتنوع مستوى نتاجهم وقد استشهدت بها متى وجدت ذلك ضرورياً.

ثم ختمت بحثي بخلاصة ضمنتها أبرز ما توصلت إليه الدراسة. رابطاً ذلك بالتطور اللاّحق الذي أصابته حركة الشعر الحر خلال السنوات 1958 ـ 1974.

يوسف الصايغ
11 تشرين الأول 1974

q q

تمهيد

انتهت الحرب العالمية الثانية، باندحار الفاشية عام 1945. وقد تركت هذه الحرب أثاراً بارزة في العالم، وأدت إلى نتائج مهمة، كان من أبرزها ظهور المعسكر الاشتراكي بقيادة الاتحاد السوفيتي، قوة فاعلة في الأحداث. و"بدأت في العالم علاقات دولية من طراز جديد ــ طراز اشتراكي"(1) و"اشتد نضال الطبقة العاملة في البلدان الرأسمالية.. وتنامت حركة التطور الوطني. وأصبح النظام الاشتراكي العالمي، والقوى المناضلة ضد الإمبريالية، وفي سبيل تحويل المجتمع تحويلاً اشتراكياً، هي التي تحدد المضمون الرئيسي والاتجاه الأساسي للتطور التاريخي. وغدا التناقض بين النظامين السياسيين والاجتماعيين العالميين: الاشتراكي والرأسمالي ــ التناقض الرئيسي في العصر الراهن... واجتاحت العالم موجة من النهوض الثوري، تستهدف التحرر الكامل من الاستعمار والاستعباد (2)" واتسعت شعبية الأفكار الديمقراطية والثورية، وتنامى الوعي الوطني والقومي والطبقي في العالم وازدادت سرعة التطور العلمي.

وقد امتدت هذه الموجة إلى البلاد العربية، فحصل الشعب اللبناني والسوري على الاستقلال، وشهدت مصر نضالات وطنية، شارك فيها الطلبة والعمال بشكل بارز.

أما في العراق: فقد كانت صورة الوضع السياسي تتمثل بتبعية الحكم للنفوذ البريطاني، عبر نظام ملكي رجعي يمثل مصالح الإقطاع والبرجوازية الكبيرة. ولقد عمد هذا النظام بسبب من طبيعته المعادية لمصالح الشعب، وخوفه من نضال قواه السياسية، إلى تقييد الحريات. فلم يشهد العراق حزباً علنياً خلال السنوات من 1937 حتى عام 1946(3). وكان عمل القوى الوطنية يتحدد في نطاق تجمعات ضيقة تكتفي على الأغلب بإصدار صحيفة، أو بتقديم مذكرة، وفي لقاءات يغلب عليها طابع التردد(4). أما الحزب الشيوعي العراقي (الذي تأسس عام 1934) فكان الحزب الوحيد الذي يعمل سراً ويصدر جريدة سرية(5). وفي ظل هذه الأوضاع، وتحت تأثير سنوات الحرب، عانت الجماهير العراقية من ظروف اقتصادية واجتماعية متدهورة وشنت نضالات عديدة، ضد السيطرة الاستعمارية، ومن أجل الديمقراطية، وتحسين الظروف

المعاشية للكادحين فشهد العراق عدداً من الانتفاضات والمظاهرات والإضرابات. في الريف والمدينة كما شهد حركتين عسكريتين لم يتح لهما النجاح، هما الانقلاب العسكري في 29 تشرين الأول 1936 وحركة مايس ــ 1941.

ولقد كان طبيعياً أن تؤثر التطورات التي نجمت عن انتهاء الحرب العالمية الثانية في الأوضاع العامة في العراق "فتحت ضغط النهوض الثوري العالمي والداخلي، اضطر الاستعمار البريطاني إلى إجراء بعض التغييرات في أوضاع البلدان التي ترزخ تحت انتدابه أو احتلاله، فأوعز إلى عملائه بتخفيض بعض القيود السياسية(6) فجرى في العراق إلغاء الأحكام العرفية والاستثنائية وأجازت السلطة تأسيس عدد من الأحزاب السياسية (7).

وتمتعت الأحزاب المجازة بحقها في النشاط العلني، وناضلت وفق برامجها وأساليبها الخاصة في العمل ونشطت ضمن إطار القوانين. أما الحزب الشيوعي العراقي الذي لم تجزه السلطات فقد زاد من نشاطه مستثمراً كل الإمكانيات العلنية والشرعية. في نشاطه الفكري والسياسي، ويعتبر منهاج حزب التحرر الوطني (غير المجاز) وثيقة مهمة في مجال التطور العام الذي شهده العراق خلال هذه السنوات (8) فقد عبرت هذه الوثيقة عن فهم متكامل لظروف العراق على مختلف الأصعدة (9) كما طرح الشيوعيون خلال هذا شعار "الجبهة الوطنية الموحدة(10)" ولقد شهدت السنة التي أعقبت إجازة الأحزاب نشاطات سياسية واجتماعية بارزة. فشكلت منظمات جماهيرية كبعض نقابات العمال وجمعية أصدقاء الفلاحين، واتحاد الطلبة، والجمعيات المهنية...

وشهد العراق مظاهرات عديدة لنصرة مصر والجزائر وسورية، ومظاهرات احتجاج على وعد بلفور ومن أجل الجلاء وإلغاء معاهدة 1930 والمطالبة بالحريات الديمقراطية. ولقد كانت ترتبط بالشعارات المركزية لهذه المظاهرات شعارات عديدة أخرى وطنية وأممية(11).

ارتعبت السلطة في العراق لهذا النهوض الجماهيري فعمدت عام 1947 إلى تعطيل عدد من الأحزاب وغلق صحافتها واقترن ذلك بهجوم على اليساريين والشيوعيين تمهيداً لربط العراق بسلاسل أمتن من معاهدة 1930 (12).

"وتسربت إلى الجماهير والقوى الوطنية الخطوط العريضة للمعاهدة الجديدة.. وأدرك الوطنيون على اختلاف ميولهم السياسية خطر المؤامرة المدبرة ضد استقلال البلاد وسيادتها الوطنية. فجرى تحشيد الرأي العام لرفض

جميع المشاريع والمعاهدات المخلة بالسيادة والاستقلال الوطني.. وشكلت لجنة طلاب الكليات والمعاهد لتنسيق نشاط الطلاب. وكانت هذه اللجنة تمثل جميع الأحزاب الوطنية السرية والعلنية.. كما شكلت أيضاً لجنة التعاون الوطني التي ضمت (عدداً من الأحزاب).. وتمكنت من تحشيد أوسع الجماهير الشعبية لإحباط المعاهدة (13).. وشهد العراق مظاهرات وإضرابات جماهيرية صاخبة اشترك فيها العمال والطلبة وسائر فئات الشعب. وقد قابلت السلطة هذه المظاهرات بالرصاص فسقط جراء ذلك عدد من الشهداء وسيق المواطنون إلى المعتقلات. وفي منتصف كانون الثاني 1948 جرى توقيع المعاهدة الجديدة بين بريطانيا والعراق. فقابلت الجماهير العراقية وأحزابها الوطنية ذلك بمزيد من الإصرار على النضال لتمزيق المعاهدة. وعرفت هذه الأحداث، في تاريخ العراق بوثبة كانون عام 1948. وكان من نتائجها إلغاء المعاهدة وسقوط الوزارة وانتصار النضال الجماهيري، وشهد العراق نهوضاً في الحركة العمالية لم يسبق لـــه مثيل. وتمكن الشعب من فرض الحريات الديمقراطية وأصبحت الشوارع لبضعة أشهر في أيدي العمال والجماهير الشعبية الكادحة والطلبة في بغداد والبصرة ومدن أخرى(14)..

ولكن بسبب من عدم التحام القوى السياسية التي ساهمت في صنع الوثبة، استطاع الحكم الملكي أن يقوم بهجوم معاكس، مستغلاً القضية الفلسطينية، ومتذرعاً بإرسال قطعات من الجيش العراقي إلى فلسطين، فجرى إعلان الأحكام العرفية، وفرض من خلالها الإرهاب والتنكيل بالقوى الوطنية والتقدمية، وجرى عام 1949 إعدام قادة الحزب الشيوعي العراقي (15) "وقد شغلت القضية الفلسطينية، وقرار التقسيم، و"الحرب" العربية ضد الصهاينة، ثم النكبة التي أعقب ذلك مكاناً مهماً في تاريخ العراق السياسي والقومي. ولكن "الوثبة" تكتسب في مجال دراسة تاريخ العراق السياسي أهمية خاصة: فلقد جاءت في ظروف موضوعية ملائمة محلياً وعربياً وعالمياً. وكانت ــ لو توفرت لها ظروف ذاتية ملائمة ــ مؤهلة للتعبير بشكل حاسم عن متطلبات التغيير التي يحتملها الوضع في العراق عامة. ولقد كانت مشاركة العمال والطلبة والمثقفين وفاعلية الأحزاب السياسية عبر التنسيق والتخطيط في لجنة التعاون الوطني "تقدم للوثبة مزية جديدة كفلت لها نطاقا. أوسع من المشاركة الجماهيرية. كما أن الوثبة كانت تمثل في تاريخ التحرك السياسي في العراق أول نشاط سياسي بارز وواسع وفعال نهضت به الجماهير في المدن بقيادة قواها السياسية(16).

لقد كان قصور الحركات السياسية عامة يمثل النقص الأساس في طبيعة الوثبة. فبسبب التناقضات التي كانت تنطوي عليها الأحزاب السياسية عامة كلاً على انفراد، وبسبب تناقضاتها مجتمعة، وعدم نضجها الطبقي الذي كان يدفع بعضها إلى الدعوة إلى (الاتزان والاعتدال والتروي) وبسبب من ضعف العمل في الريف وداخل القوات المسلحة(17)، لم يتهيأ للوثبة أن تنجز المهام التي كانت معلقة عليها تاريخياً. فهي أنجزت مهمة وطنية بإسقاطها معاهدة "بورتسموث" وتبديل وزارة صالح جبر. ولكنها قصرت على إجراء أي تبديل أساس في طبيعة الحكم، مما عرض مكاسبها بعد أشهر قليلة إلى السلب.

وأنه لمما تجدر الإشارة إليه، أن المتتبع لحركة الوثبة، لن يعثر على دليل يشير إلى أنه كان لدى الأحزاب التي شاركت فيها أيما خطة أو تصور، لإجراء تغيير حاسم في طبيعة الحكم، ولعل الشيوعيين، بسبب إدراكهم لطبيعة القصور في الحركة الوطنية، حصروا شعارهم في الوثبة بـــ "تأليف حكومة وطنية تستجيب لمطالب الشعب" إلا أنه بالرغم من تواضع هذا الشعار، فقد كان نقطة خلاف بين أطراف القوى الوطنية.

* * *

تتحدد صورة الوضع الاجتماعي في العراق، بحقيقة أن الفلاحين يشكلون أوسع طبقة بين طبقاته الاجتماعية، ولقد عانى الفلاح العراقي من سيطرة الإقطاع واستغلاله، وكان تدهور الوضع في الريف، يدفع إلى هجرة الفلاحين بأعداد متزايدة إلى المدينة(18).

أما الطبقة العاملة، التي نشأت في ظل سيطرة الاستعمار المباشرة، فقد اختارت طريق الكفاح والمقاومة.. وفي معمعات النضال نمت مقومات الوعي الطبقي والوطني، واتخذت وسائل الكفاح الثوري الواعي، وطبقت أشكال التنظيم، الأمر الذي وضعها في مركز مرموق بين الطبقات الوطنية الأخرى(19).

* * *

نمت البرجوازية العراقية في الثلاثينات، واستطاع بعض أفراد تلك الطبقة، التغلغل في محيط الحكم.. وخضعوا لما كان مرسوماً من قبل الإنكليز وعملائهم، بينما ظل أفراد من الطبقة البرجوازية في صفوف المعارضة(20).

وبسبب من ضعف إمكانية البرجوازية الوطنية، فقد أضاعت فرصاً ثمينة، كانت كفيلة بأن تجعلها تمارس دوراً أساسياً في تكييف وتطوير الاقتصاد العراقي(21).

* * *

على أن الحرب العالمية الثانية وما صحبها من تطورات، كانت عوامل مهمة في تطور البرجوازية الصناعية في العراق، ولكن هذا التطور لم يحظ بتأييد القوى الرجعية والاستعمارية.

* * *

في المرحلة الممتدة من مطلع الأربعينات حتى نهايتها، كانت البرجوازية الصغيرة تتوسع وتحتل مواقع جديدة وفي الوقت الذي كانت فيه البرجوازية الصغيرة في المدن (تشارك) في النضال الوطني، وتقف في وجه تحالف البرجوازية مع الإقطاع، كانت البرجوازية الصغيرة في الريف تمد البرجوازية الصغيرة في المدينة ببعض المتعلمين والمثقفين من أبنائها(22).

ولقد فرض استقلال العراق "الحاجة إلى وجود ملاكات للأجهزة الحكومية، وكان لابد ـــ لإيجاد هذه الملاكات ـــ من التوسع في التعليم... وكان التعليم يضمن طموح مراتب فقيرة من الجماهير إلى الخروج من دائرة الأمية والفقر معاً..

ولما كان ارتفاع درجة التعليم يتيح في الأجهزة البيروقراطية زيادة في الدخل، ازداد الإقبال على التعليم الجامعي، وهكذا أدى توسع قاعدة البيروقراطية إلى توسع البرجوازية الصغيرة، التي أخذت تتشكل بالأساس من المتعلمين.

كان الاقتصاد العراقي قبل ثورة الرابع عشر من تموز، يتميز بتبعية للعالم الإمبريالي، وبعلاقات الإنتاج شبه الإقطاعية(23) وبسبب من هذا، وللظروف التي خلفتها الحرب العالمية، عانت جماهير العراق خلال سنوات الحرب وما تلاها، وضعاً معاشياً سيئاً كان من مظاهره، قلة الخبز والكساء والدواء وضيق المساكن، وارتفاع الأسعار، وانخفاض الأجور، وقد لعب الاحتكار والمضاربة دوراً أساسياً في التدهور المعاشي(24).

يمكن للمتتبع أن يستخلص من طبيعة الظروف التي استعرضناها صورة للعوامل التي أثرت في الأوضاع في العراق، بما في ذلك الأدب العراقي.

ولقد كانت الصورة الأساسية لهذه العوامل ــ بشكل عام تتسم بتناقضات حادة، أنتجت حالات من القلق وعدم الاستقرار، كما دفعت إلى التطور وحفزت لـــه.

فعلى الصعيد العالمي، كانت الحرب العالمية، صورة للتناقض بين معسكرين كبيرين، واستطاعت أن تخفي في أحداثها العنيفة التناقضات الأخرى، التي كان ينطوي عليها كل معسكر في داخله، فمعسكر الحلفاء كان ينطوي على صراع خفي بين النظام الاشتراكي وأنظمة ما يسمى بالعالم الحر، ولقد رصد لنا التاريخ تناقضات في معسكر المحور بين إيطاليا وألمانيا واليابان، هذا عدا عن التناقضات بين الدول الاستعمارية نفسها.

ولقد كشف التقدم التكنيكي الذي وضع في خدمة الحرب، والذي كانت صورته العليا متحققة في فلق الذرة والقنبلة الذرية، عن تناقض بين هذا المستوى التكنيكي المتقدم وبين التخلف الاجتماعي.

أما على المستوى العربي، فكان هذا التناقض ينجم عن يقظة الشعوب العربية، وطموحها القومي، وبين قصور أنظمتها التي كانت تستند إلى الإقطاع والبرجوازية من ناحية، وبين هذه الشعوب ونزوعها إلى التحرر تحت ضغط حركة التحرر السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وهيمنة النفوذ الاستعماري من ناحية أخرى.

ولقد زادت المطامع الصهيونية، من صورة هذا التناقض، وخلقت أوضاعاً جديدة، كان من ضمنها ازدياد حدة الشعور القومي وتفاقم السخط على الاستعمار الإنكليزي.

أما في العراق فقد كان التناقض يتخذ مكانه بين طبقات المجتمع. فالصراع بين كافة الطبقات الاجتماعية من جهة وبين طبقة الإقطاع والكومبرادور المهيمنة على الحكم، كان يتفاقم في الأربعينات في ظروف تنامي البرجوازية الوطنية، وازدياد نمو الطبقة العاملة وتنامي وعيها من خلال احتكاكها المباشر بالاستعمار في المشاريع التي يسيطر عليها، كما كان التناقض بين الفلاحين والإقطاع يزداد قسوة، بسبب من تردي الحالة في الريف وازدياد استغلال الإقطاع للفلاحين، مما كان يدفع إلى هجرة الفلاح إلى المدينة، بأعداد متزايدة.

ولقد أحدث نمو البرجوازية الصغيرة في ظل مجمل هذه العوامل تناقضات جديدة، بحكم احتواء هذه الطبقة لأعداد متزايدة من المتعلمين والكسبة كانوا يتحركون بدافع من طموحهم، ويعبرون عن طبقتهم النامية بفاعلية تتحرك بين الانخراط التام في الأجهزة البيروقراطية للحكم والاندفاع إلى قيادة التناقض ضد النظام القائم في الأحزاب والمنظمات السياسية.

هذه الصورة كانت تنعكس على نظام الحكم نفسه الذي كان يدرك ــ خصوصاً بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ــ إنه يعاني أزمة تخلفه في ظل التناقضات السائدة وبحاجته إلى الخروج من أزمته الخانقة، بنوع من الإصلاح، رغم إدراكه أن هذا الإصلاح قد يزيد من واقع الأزمة ويقربها من الانفجار.

ويمكن أن يضيف المتتبع إلى هذه الصورة، واقع التناقض بين التيارات الفكرية السائدة، من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وواقع أن هذه التيارات كانت ــ بحكم الظروف العامة والخاصة، وبتأثير من طبيعة تركيبها ــ تنطوي على تناقضاتها في داخلها.. وحقيقة أن ذلك كله كان يجري في مجتمع يتحرك بين العلم والجهل والرجعية والتقدم والتدين والإلحاد، والشك واليقين.

هذا عدا عن صورة الوضع الاقتصادي المتدهور لبلد يملك ثروات طائلة. وعدا عن حقيقة التفاوت الكبير بين أكثرية فقيرة وأقلية مترفة ومتخمة وعدا عن اختلال التوازن بين الريف والمدينة بين الزراعة والصناعة، بين ارتفاع الأسعار وانخفاض الأجور، بين ازدياد الحاجات ونقص الإمكانيات.

كل هذه العوامل، ما كانت إلا لتترك آثارها العميقة، ملخصة في القلق وعدم الاستقرار والخوف وارتباك صورة المستقبل والنزوع إلى التغيير.

كان ثمة الخوف من اكتساح الفاشية للعالم، والخوف من حرب جديدة بين الإمبريالية والاتحاد السوفيتي، والخوف من القنبلة الذرية، والقلق من النشاط الصهيوني.

ولقد كانت شعوب العالم من خلال توقها إلى الاستقرار ونزوعها إلى التحرر، محكومة بأحداث لا تجد لنفسها ــ أحياناً ــ دوراً فيها وكان هذا الوضع يثير ــ بازدياد ــ أسئلة جديدة مهمة. لم يكن من السهولة أن يجاب عنها بسرعة.

على أن تنامي حركة التحرر، وانتشار الأفكار الجديدة التي كانت تعد للوضع العالمي صيغاً للرد على كثير من الأسئلة، كانت بنفسها تقدم المزيد من

الأسئلة الجديدة، وتلقي ــ ولو إلى حين ــ المزيد من القابلية مع عدم الاستقرار.

كان طبيعياً أن يخضع الوضع العربي، لمجمل هذه العوامل، وأن يزيد واقع تأخره، وحقيقة نزوعه نحو التطور من صورة هذا القلق.

ولقد كان على المفاهيم القومية أن تتبلور لتعطي إجابات واضحة وعملية، عن مفاهيم الوحدة والانبعاث القومي، وكانت ضرورة التبلور هذه تحتم على الفكر القومي أن يبحث لــه عن سند فكري، فكان التأريخ العربي بعض هذا السند. وكان بعثه عاطفياً يدفع إلى المزيد من الارتباك، بين واقع متخلف وماضٍ تزينه الأمجاد حتى حدود الأساطير. مما كان يضاعف من شعور الفرد العربيّ بتخلفه أمام تأريخه وأمام عصره حتى كانت قضية فلسطين.. والنكبة التي كرست المشاعر العربية لمزيد من الارتباك.

أما الفكر اليساري ــ الاشتراكي منه خاصة ــ فكان محاصراً أكثر من سواه، بالتقاليد الرجعية والأمية والخرافات والروح العشائرية وكان لابد لــه أن يصطدم بما أثير ضده من تهم الإلحاد والإباحية والفوضى، وكان لابد لــه أن يجد لنفسه أرضاً محلية، وأن ينمو بسرعة متجاوزاً صعوباته الخاصة المتأتية من نفوذ البرجوازية الصغيرة ومن الضعف النظري لكوادره بشكل عام، ومن ارتباكه في المجالات القومية، ولقد زاد موقف الاتحاد السوفييتي من قرار التقسيم، وضع التيار اليساري في العراق حراجة.

على أن الأمثلة العديدة التي قدمها التيار اليساري بشكل عام في الانغمار بالنضال اليومي واحتمال الأذى حتى الإعدام. كان يصور العمل فيه بصفات من التمرد والمغامرة بما يجعل الانضواء تحت لوائه شيئاً خطيراً وباعثاً على الخيال في الوقت نفسه.

ويمكن أن يضاف إلى هذا كله، واقع أزمة الحكم الحادة وأزمة القوى الوطنية في موقفها من هذا الحكم وفي سعيها للوصول إلى صيغة تحل أزمة البلاد، وقصورها الذاتي عن الارتفاع ــ كمجموع ــ إلى هذا المستوى، ولقد كان التعبير عن ذلك يتجلى في موقف هذه القوى من بعضها، ومواقفها من الحكم والنفوذ الاستعماري. ولقد تمثل ذلك بعدد من الأحداث السياسية (حركة بكر صدقي 1936، حركة مايس 1941، حركات الفلاحين المسلحة، الإضرابات العمالية، مجزرة كاور باغي، إجازة الأحزاب، إلغاء إجازات الأحزاب، الوثبة. سقوط معاهدة بورتسموث، الهجوم على الحركة السياسية،

إعدام قادة الشيوعيين، الحركة الكردية 1943 ـ 1945، فلسطين، ذهاب الجيش إلى القتال... النكبة.. الخ). على أن هذا كله، ما كان يمكن أن يمر دون أن يترك آثاراً إيجابية في مجمل الوضع.

لقد نمت الطبقة العاملة وقوى تنظيمها، وبرزت الأحزاب والقوى اليسارية عاملاً مهماً في الحركة السياسية، وشهد الشارع نضالات سياسية على مستوى عال، وتطورت البرجوازية الوطنية واتجهت مراتب منها إلى الصناعة. كما تزايد نفوذ البرجوازية الصغيرة، وبسبب من ازدياد التعليم والبعثات والترجمة، ازداد نشاط الطلبة الثقافي والسياسي، وزاد تحرر المرأة، وانتشرت الأفكار الجديدة، وتطورت الصحافة، كما تطورت الحياة العامة، واتجهت المدينة إلى تقليد الحياة الغربية في مظاهر شتى.

* * *

نما التعليم في العراق بعد الحرب العالمية، نمواً نسبياً ففي سنة 1930 ـ 1931، كان عدد المدارس الثانوية والمتوسطية في العراق 19 مدرسة تضم 2082 طالباً. أما في سنة 1948 ـ 1949 فقد أصبح عدد المدارس 93 مدرسة ثانوية ومتوسطة تضم 16721 طالباً (25).

أما التعليم العالي فكانت تنهض به كليات، هي كلية الحقوق ودار المعلمين العالية وكلية الطب وكلية الصيدلة وكلية الهندسة(26).

لدار المعلمين العالية أهمية متميزة في الحركة الثقافية في العراق فهي لقدمها (27) قياساً للمعاهد والكليات الأخرى. احتفظت بتقاليد ثقافية واجتماعية كان لها أثر في صياغة الإطار الثقافي للأجيال التي تخرجت فيها. فقد كانت الدار تتابع إقامة الحفلات والأماسي والمسابقات الثقافية والأدبية بوجه خاص. وتحرص كل عام على تقديم مسرحية عالمية وكان فيها مرسم يرعى مواهب الطلبة التشكيلية يشرف عليه فنانون بارزون(28). كما كانت تقدم كل أسبوع أمسية للموسيقى الغربية(29).

وتميزت دار المعلمين العالية عدا هذا، بنشاط طلبتها السياسي في مختلف الظروف التي مرت على العراق، وفيها تخرج عدد من الشخصيات السياسية التقدمية.

ولقد عمق من الطبيعة الثقافية والسياسية لدار المعلمين العالية حقيقة أن أكثر طلبتها كانوا من أبناء المراتب الفقيرة ومن أبناء البرجوازية الصغيرة(30).

وكان وجود قسم اللغة العربية في الدار يعطي لها ميزة مهمة بين سائر الكليات بالنسبة للطلبة الذين لهم اهتمام بالأدب واللغة والشعر. إذ لم يكن في أية كلية قسم للتخصص في هذا المجال. وهذا يفسر للدارس، لماذا تخرج أكثر الشعراء والأدباء في دار المعلمين العالية (31).

* * *

حين ابتدأت الحرب العالمية الثانية، كانت ثمة تيارات فكرية تكاد تتبلور بين أوساط الشباب من المثقفين، وسط مجتمع تنتشر فيه الأمية وتسود الخرافات. ومن أبرز التيارات الفكرية التي وجدت طريقها إلى العراق خلال هذه السنوات، التيار الماركسي، والقومي، والديني، والغربي، والوجودي وقد تبنت بعض هذه التيارات أحزاب أو تجمعات سياسية روجت لها عبر أطر سياسية وتنظيمية.

بسبب ارتباط بقاء الصحف في العراق بالوضع السياسي؛ يندر أن يجد الباحث صحيفة عراقية استمرت على الصدور مدة طويلة.

وتولي الصحافة العراقية السياسية اهتماماً كبيراً، ويكاد يعتمد انتشارها ونفوذها على مدى جرأتها في معالجة الأوضاع السياسية، ولهذا... فلقد كانت الصحافة العراقية تنطوي على مستوى فكري متقدم.." (32)

وكان لانتشار المدارس وفتح الكليات والمعاهد العالية وازدياد نسبة التعليم والثقافة، وارتباط المدن بالقرى وتحسن وسائط النقل أثر في انتشار الصحافة وازدياد عدد القراء(33).

ولقد أدت الصحافة العراقية دوراً بارزاً، سواء قبل الحرب العالمية الثانية أو خلالها وبعد انتهائها. وانبثاق الحياة الحزبية عام 1946، في تثبيت المفاهيم الديمقراطية والوطنية. وبسبب من وجود أحزاب يسارية مجازة. ساد تيار تقدمي انعكس على الصحافة واستقطب المثقفين والثوريين الماركسيين. ولكن ذلك لم يدم سوى فترة قصيرة(34).

وكانت الصحف والمجلات هذه تعنى إلى حد ما بالفكر والأدب والشعر. ومن الجرائد والمجلات المهمة التي صدرت خلال هذه السنوات 2: "صوت الأهالي، الرأي العام، الوطن، السياسة، البلاد عدا عن مجلة عطارد، الوميض، فينوس، الأماني، الحكمة، مجلة المجلة، الحاصد النجف، المثل العليا" وكان سيل من المجلات العربية يصل العراق خصوصاً بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية (35).

"كالهلال المصرية والأديب اللبنانية والطريق السورية" وكانت لمجلة الأديب اللبنانية مكانة مرموقة في نفوس أدباء العراق وشباب مثقفة (36).

منذ أوائل الثلاثينات، ابتدأ العراق، يرسل البعثات إلى أوربا بأعداد متزايدة، للتخصص بشتى العلوم والأدب والفنون(37). ولقد كان لعودة هؤلاء المثقفين من الخارج، ولاسيما التقدميين منهم أثر في تطور الوعي والثقافة، بشكل خاص في المحيط الجامعي.

ولقد انصرف عدد من المثقفين خلال هذه السنوات إلى التأليف وإلى ترجمة الآثار الثقافية والفكرية التي أعجبوا بها. وقد تأسست لهذه الأغراض دور نشر محددة، ومكتبات تابعة لبعض التيارات الفكرية، كمكتبة بغداد، التي كانت تنشر أغلب الكتب التقدمية ويمكن للباحث أن يشير إلى عدد من الكتب التي ألفت خلال تلك السنوات منها: "مقدمة في علم الاجتماع لعبد الفتاح إبراهيم، وأعلام الأدب الحديث لسليم طه التكريتي وأثر الدعاية الأجنبية وآثار جهاد العرب في فلسطين لقاسم حسن.. الخ".

وقد ترجمت مجلة المجلة رواية الأم لمكسيم غوركي، وبعض مؤلفات أهرنبرك وعدداً من قصائد ناظم حكمت، وبعض قصص تشيخوف، كما ترجم الشيوعيون تأريخ الحزب الشيوعي السوفييتي.

يمكن القول، بأن فن الرسم، كان من أكثر أنواع الفنون تطوراً في العراق، ساعد على ذلك البعثات التي أرسلتها الحكومة إلى الخارج، وفي عام 1939، افتتح في معهد الفنون الجميلة قسم للرسم والنحت، وشهد العراق عام 1942 أول مرسم حر، وتشكلت جمعية أصدقاء الفن، وصادف خلال هذه الأعوام مجيء بعض الفنانين البولنديين إلى بغداد فتعرف بهم عدد من الفنانين العراقيين الشباب، وقد كان هذا اللقاء بداية المرحلة المهمة الأولى في حركة الفن العراقي(38).

ومما يثير اهتمام الباحث العلاقة الوطيدة التي كانت تربط بين الفنانين الشباب وبين الأدباء والشعراء، كصداقة جواد سليم ببلند الحيدري وصداقة شاكر حسن آل سعيد لبدر شاكر السياب.. الخ.

وقد يكون مفيداً هنا أن ننقل بعض ما قاله "بلند" عن الفنانين العراقيين يقول:

"لم تعد مهمة الفنان تقف عند النقل الجامد، حيث لا تحمل الخطوط والألوان إلا تحديداً للواقع للرسوم، بل تجاوزته إلى حمل فكرة الفنان عن موضوع رسمه"(39).

ويستطرد بلند في مكان قائلاً:

"كانت أعمالهم ـــ الفنانين ـــ بمجموعها تشكل صرخات أفراد مهجورين في هذا العالم المتخوم بحوادث الآخرين.. وهذا ما أعطى نتاجهم طابع الغرابة المثيرة، فرسم فنانون صوراً عن عاهرات الصيف، وبغايا الانتظار" (40).

لم يتقدم المسرح العراقي خلال هذه السنوات بالمستوى نفسه رغم أن معهد الفنون الجميلة اعتاد منذ تأسيسه عام 1940 أن يقدم إنتاجاً مسرحياً عالمياً، كمسرحيات لشكسبير وموليير، ورغم وجود بعض الفرق المسرحية كالفرقة الشعبية للتمثيل وفرقة الزبانية، ورغم عناية المدارس والكليات بالمسرح "كمسرح دار المعلمين العالية، الكلية الطبية".

ولقد حاول الفنانون العراقيون أن يشاركوا جهد المسرحيين فرسموا وصمموا الديكورات للمسرح "كفائق حسن، جواد سليم" ومن المسرحيات التي قدمت خلال تلك الأعوام "معرض الجثث، الطاحونة الدامية، فتح بيت المقدس، ثورة بيدبا، أوديب"(41).

شهد الأدب العربي منذ بداية هذا القرن تطورات مهمة، على الأخص في العقدين الثالث والرابع ويمكن أن يشار إلى المساهمات البارزة في مجال النقد والقصة والرواية والمسرحية التي تضمنتها نتاجات "طه حسين وتوفيق الحكيم وإبراهيم عبد القادر المازني ومحمد مندور ونجيب محفوظ وسواهم".

وقد صاحب صدور هذه النتاجات، اهتمام بنقل بعض روائع الأدب العالمي إلى اللغة العربية، وتعرف العرب على عدد من أعمال "هوجو وشكسبير وبودلير وفاليري ولامارتين وموليير وميلتون وبايرون وكيتس وشيلي وغوته وهايتي"(42). فضلاً عن بعض أعمال غوركي وديستوفيسكي وبوشكين وناظم حكمت...

ولقد كان للشعر نصيب وافر من هذا التطور، تمتد بداياته إلى مطلع القرن العشرين.

ويكاد يجمع مؤرخو الأدب على أن حركة جماعة "الديوان" التي كانت تضم العقاد والمازني و(شكري)، تعتبر رائدة في هذا المجال إذ انبرت هذه

الحركة إلى هدم القناعات السائدة حول العمل الشعري وأكدت من خلال محاولاتها النقدية، عدداً من القيم، كان من أبرزها الدعوة إلى الوحدة العضوية للقصيدة، وإيلاء الأصالة والذاتية اهتماماً أساسياً، والعناية بالتأمل، والتقاط الشؤون البسيطة والعابرة، وتحويلها إلى مادة شعرية والدعوة إلى اهتمام الشاعر بالثقافة والعلم(43).

وبينما كانت حركة (الديوان) تروج لآرائها النقدية، كان شعراء المهجر، بتأثير من احتكاكهم بالحياة الجديدة، وإطلاعهم على الأدب الأجنبي يقدمون إسهامات جدية في تطوير القصيدة العربية وتجديدها، وكان أبرز المهجريين ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي وآخرون...

ويؤكد الباحثون وجود صلات قوية بين مدرسة الديوان ومدرسة المهجر ويرون أن قصيدة المهجر.. هي التي أثبتت صواب الديوان(44).

ولقد سبق أمين الريحاني، فنبه منذ مطلع هذا القرن إلى ما أنجزه الغربيون في مجال تجديد الشعر مشيراً إلى هذا النوع من الشعر الجديد الذي يسمى بالإفرنسية (Verse Libre) وبالإنكليزية (Free Verse) أي الشعر الطليق ونوه بما فعله شكسبير وولت ويتمان في هذا المجال(45).

ولقد تضمن كتاب "الغربال" لميخائيل نعيمة، أفكاراً جريئة قياساً لزمنها عن الشعر، حيث دعا "نعيمة" إلى التحرر من قيود الوزن لأنه لا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر، كما أن المعابد ليست من ضرورة العبادة"(46).

ورثت جماعة "أبولو" في مطلع الثلاثينات منجزات حركة التطور في الشعر العربي وكانت هذه الجماعة تضم "أحمد زكي أبو شادي وإبراهيم ناجي وأبو القاسم الشابي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وخليل شيبوب وأحمد مخيمر وآخرين".

ولقد حاولت جماعة "أبولو" أن تُيسر الشعر لموضوعات القصة والمسرحية والأوبريت، وساعدهم اهتمامهم بالأدب الرمزي، على التجديد في الألفاظ والدعوة إلى التعبير الفطري كضمين للابتكار. وقدموا في مجال الوزن والقافية محاولات جريئة، فعرف عن جماعة أبولو نماذج شعرية ذات أوزان متداخلة أسموها "الشعر الحر" وأخرى متحررة من القافية أسموها "الشعر المرسل" ونماذج متحررة من الوزن والقافية أسموها (الشعر المنثور) بل لقد ذهب بعضهم إلى استخدام بحور جديدة(47).

وفي عام 1944 صدر كتاب "في الميزان الجديد" لمحمد مندور(48)، فأحدث أثراً مهماً في الأدب والشعر. إذ تضمنت أفكار مندور النقدية تحديداً لأهمية استخدام الأساطير في الشعر، وإيضاحاً لضعف "الشعر الخطابي"...ومنهجاً جديداً في الدعوة إلى أدب بديل أسماه مندور "الأدب المهموس".

وقد تضمن "في الميزان الجديد" إيضاحاً لطبيعة هذا الضرب من الشعر وملاحظات تحليلية لدور الكلمة المألوفة والصور الشعرية والغموض، والصياغات الشعرية والدعوة إلى انسجام اللفظ مع الانفعال والمعنى. ولقد كان لاهتمام مندور بتطبيق منهجه على الشعر المهجري، إثر توضيح آرائه، مما جعلها في المتناول، ويسر لها الانتشار.

ولقد أغنى التأثر بالشعر الفرنسي والنزعة الرمزية، المحاولات الشعرية الجديدة، خصوصاً عند شعراء لبنان، إن النماذج التي قدمها "أديب مظهر ويوسف غضوب وبشر فارس وسعيد عقل" تضمنت جرأة على نمط جديد من الاستعارة، وتميزت بالبحث عن تركيبات جديدة تتسم بالإيجاز وبنوع من الغموض الموحي، وتحاشي البناء المنطقي، والتعويل على الحدس واللاوعي، والعناية بالموسيقى، والرمز عن طريق الصور الفنية والاعتماد على الإيحاء.. الخ..(49).

ويحتفظ "إلياس أبو شبكة" في "أفاعي الفردوس"، و"غلواء" بتأثير خاص في تطوير القصيدة العربية. فلقد تميزت الرومانسية التي عالج بها "أفاعي الفردوس" بحدة تقرب من الاحتجاج إلى الثورة(50). ولقد أغنى "أبو شبكة" الشعر بصوره العنيفة وألوانه القاتمة، كما أغناه باستخدام القصص الثوراتي، أساساً لتفجير إحساسه الدرامي بتناقض الحياة.

لم يُساوق العراق، حتى بداية الحرب العالمية الثانية، التطورات الشعرية الكبيرة التي شهدتها البلاد العربية، ولئن وجد المتتبع تطوراً مناسباً في الفن القصصي، مهد لقصة قصيرة متطورة في الأربعينات تمثلت في النماذج المبكرة لعبد الملك نوري وفؤاد التكرلي وشاكر خصباك ولئن وجد إنجازات مهمة في حقل الرسم، تعتبر إرهاصات بالمحاولات المقبلة أن المرء ليفاجأ حين يتبين سعة الفرق بين المحاولات الشعرية التي انطلقت أواخر الأربعينات، ومجموع المحاولات التي سبقتها، حتى ليكاد يتساءل إن كان النتاج الذي انحصر بين هذين الحدين يمثل حقاً المسافة الطبيعية بينهما.

لقد شغل الزهاوي والرصافي والشبيبي، مسافة طويلة من الواقع الشعري في العراق مستجيبين ـــ في أحسن الأحوال ـــ إلى حاجات العراق الاجتماعية والسياسية عن طريق الشعر، مساهمين إلى حد كبيرٍ في تحديد الذوق الشعري لجمهورهم والربت عليه، حتى احتسب هذا لهم تجديداً، وتجاوز الذين تصدوا لنقد الشعر العراقي في هذه المرحلة، عن حقيقة أن هؤلاء الشعراء كانوا ما يزالون يمارسون أساليب الشعر القديمة (وإن ابتعدوا أحياناً عن تزويقات الفترة السابقة) وأنهم ظلوا حتى نهاية حياتهم لا يجدون غضاضة في أن يكثروا من شعر المناسبات. وأنهم أفسدوا الشعر بالنثر، وحجبوا عنه تجاربهم الذاتية، وأنهم جهدوا أن يجددوا، اقتصر تجديدهم على صياغة الأفكار الحديثة شعراً، ووصفوا المخترعات الجديدة(51).

ولئن كان ثمة من يشفع لهم في التجديد: أنهم أطلقوا الشعر من إسار أغراضه الضيقة، وعالجوا بالنظم.. مشاكل جديدة (المشاكل الاجتماعية والسياسية) وتنازلوا عن الولع بالمحسنات البديعة، أن من حق الناقد أن يشير ـــ في مجال المقارنة ـــ إلى من عاصرهم في لبنان ومصر ليدرك أنهم لم يضيفوا شيئاً كبيراً، وإن لم يكونوا قد حجبوا ـــ داخل شهرتهم ـــ كثيراً من المحاولات الأكثر جرأة".

يبقى أن نشهد لبعض هؤلاء الشعراء. أنهم ـــ تحت تأثير المحاولات العربية الجديدة ـــ (قالوا) بتجديد الأوزان وأفتوا بالتحرر من الشكل التقليدي للقصيدة.

وما من شك في أن شعر هذه المرحلة، كان يعبر عن طبيعة الوضع العام، ويعكس صورة التخلف في الميادين الأخرى، لا يعدم الباحث أن يجد تبريراً لهذا القصور، يتعلق أساساً ببطء وتأثر التطور في العراق بصورة عامة، وعدم معرفة أغلب هؤلاء الشعراء للغة أجنبية.

ولم يخرج الشعراء الذين واكبوا هذا الاتجاه، أو أعقبوا، عن طبيعة النماذج التي مثلها الرصافي والزهاوي بشيء أساسي(52).

فإذا كانت الأربعينات، لم يكن ثمة مناص للأدب ـــ والشعر بوجه خاص، من أن يقع تحت مجمل التأثيرات التي عرفناها سابقاً، وأن ينهض بها.

وما أحسب أن ذلك كان ممكناً لأسباب عديدة، من بينها سرعة الأحداث التي شهدتها الأربعينات، مقرونة بواقع التخلف الذي كان يعيشه العراق، ثم القصور الذاتي في حركة التطور نفسها، ممثلة في القوى الفكرية والسياسية

التقدمية. فمما لاشك فيه، أن الحركة السياسية في العراق كانت ــ ولعلها ما تزال ــ تمثل الوجه الأكثر صدقاً لطبيعة حركة التغيير والأكثر فاعلية.

ولقد كانت هذه القوى تجتذب الطاقات العامة، ومن بينها الأدب والفن.

وبسبب من طبيعة الحركة السياسية والثورة منها بشكل خاص، وبسبب من طبيعة الظروف العامة، سنجد أن شعر الحركة الثورية، في تلك الظروف كان شعراً ذا شكل تقليدي، يجد صورته المتكاملة أحياناً في قصائد الجواهري (وبعض قصائد بحر العلوم) والقصائد التي نسجت على منوالها.

لقد كان الجواهري يمثل في تلك المرحلة نموذجاً بارزاً وطاغياً(53)، بسبب من أن شعره كان يمثل الشكل الأكثر تكاملاً للشعر التقليدي قياساً للنماذج المطروحة في العراق، ولأكثر النماذج المطروحة في العالم العربي، ولاستجابة شعره للظروف والشعارات السياسية والثورة، ولاستفادته الضيقة من بعض معطيات الشعر الحديث ولموقفه الشخصي من الأحداث السياسية والفكرية وما ناله جراء ذلك من اضطهاد ولخلو الساحة الشعرية من شاعر كبير، وأخيراً لتبني القوى السياسية لــه، عدا أن الجو العام ما كان ممهداً لنمط آخر من الشعر، بحيث استطاع شعر الجواهري أن يستقطب اهتمام العراقيين.

على أن التناقض المهم في هذا المجال كان يكمن في مدى قدرة الشعر التقليدي (لغة وبناء) على الاستجابة لمتطلبات الأفكار الجديدة، الأمر الذي كان يمكّنه من أن يبدو بشكل ما جديداً. دون أن يفضي إلى تغييرات.

فهذا النموذج الشعري ــ رغم أهميته الموضوعية ــ لم يكن يملك الطاقة على أن يشير إلى نموذج شعري أكثر تطوراً ــ ولهذا فلم يكن أمام الشعراء الذين استلهموا نموذج الجواهري، مناص من الإحساس بأنهم كانوا يسيرون في طريق مسدود، إذ لو أتيح لأحدهم أن يمتلك القدرة على لغة الجواهري وصلته العميقة بالتراث وتمكنه من أدواته وشهرته، لما عدا أن يكون نسخة جديدة من الجواهري.

وماذا عدا النموذج التقليدي؟

كان هنالك النماذج الشعرية العربية، متمثلة بقصائد علي محمود طه وإلياس أبو شبكة وسعيد عقل وبشارة الخوري وعمر أبو ريشة ونزار قباني برومانسيتها التي تتراوح بين الكآبة والتمرد، بين الطبيعة والمرأة، بين الحاضر والماضي، بين التهتك والصوفية.

وقد استجاب لها الشعراء الشباب في العراق إلى حين، لأنها كانت تمثل إلى حد ما تجديداً في الموضوع الشعري، وفي لغته وصوره، وتستجيب في الوقت نفسه لجانب من الأزمة الفردية للشباب العراقي داخل محيطه.

ولكن هذه النماذج كانت قاصرة عن أن تقدم المستوى المناسب للمرحلة التي مرّ بها العراق في أواخر الأربعينات، وكان ثمة انفتاح جديد على النماذج العالمية عن طريق الترجمة وامتلاك لغة أجنبية لقد رمت هذه النماذج بثقلها في الواقع الأدبي بمدارسها المختلفة.. قديمة وحديثة.. فعرف الشعراء الشباب "رامبو وبودلير وت. س. إليوت وستيفن سبندر وايدث سيتوبل وديلان توماس كما عرفوا ايلوار واراكون وناظم حكمت ولوركا ونيرودا".

ولقد كانت هذه النماذج بمجموعها باهرة وجديدة على الأدب العراقي بشكل خاص. وكان الشاعر العراقي الشاب يقبل على الإطلاع عليها، حسب إمكاناته الثقافية ــ بحماسة وارتباك ــ لأنه في الحق لم يكن ليملك من الوقت والظروف والأدوات ما يمكنه من تبين تأثيراتها فيه واستلهامه منها، إلا بمقدار وعيه وثقافته وموقفه الاجتماعي والفكري والسياسي.

لقد كشفت النماذج الأجنبية للشعراء العراقيين الشباب، المتطلع إلى الجديد، سر ما كانت تتمتع به النماذج العربية التي تأثروا بها، ففقدت هذه النماذج طاقتها على الجذب، وبدت أصغر مما كانت في نظر الشباب... كما كشفت النماذج الأجنبية تأخر النماذج التقليدية التي كان يطرحها الشعر في العراق، وأظهرت لهم حقيقة القيود الشكلية التي كان يعيشها الشعر العربي مقارنة بنماذج متحررة من أكثر هذه القيود أو كلها.

كان هذا كله يلقي مزيداً من الأسئلة التي لا يمكن الإجابة عنها إلا من خلال الزمن.

ولقد كان ممكناً أن لا تطرح قضية الشعر من جانبها الشكلي فحسب، بل من حيث هي نظرة متكاملة وجديدة، تنسجم في النظر إلى مجمل قضايا العصر والأفكار الجديدة.

ولكن ذلك لم يكن سهلاً...

فلقد كان يستلزم تهديم قناعات ترسخت قروناً طويلة والتخلص من نماذج سائدة، واستبدال لغة بلغة.. ولم يكن ذلك ممكناً، إلا بارتباط وثيق مع تطور المجتمع، وفاعلية قواه القابلة على التغيير.

ولهذا بقيت أسئلة كثيرة بدون إجابة، وكان هذا يستلزم مزيداً من البحث والتجربة بمستويات مختلفة وأنماط متباينة.

في نهاية الأربعينات، كان ثمة جيل من الأدباء الشعراء الشباب، يعيش أكثرهم في بغداد، منهم من سمحت لـــه الظروف بدخول إحدى الكليات ـــ كدار المعلمين العالية وكلية الحقوق ـــ ومنهم من لم يكمل دراسته المتوسطة، وكان يعيش متشرداً، نذكر من هذا الجيل أسماء:

"بدر شاكر السياب، أكرم الوتري، عدنان رؤوف، نجيب المانع، عبد الملك نوري، فؤاد التكرلي، نهاد التكرلي، عبد الرزاق عبد الواحد، رشيد ياسين، كاظم جواد، محمود البريكان، بلند الحيدري، حسين مردان، غائب طعمة فرمان، شاذل طاقة، زهير أحمد القيسي، عدنان الراوي.. وآخرين".

كان يجمع بين هؤلاء الشباب تقاربهم في العمر(54)، وتماثلهم في التجربة واهتمامهم بالأدب والفكر والفن.

ولقد كان بينهم عدد كبير من اجتذبته ظروف الحياة السياسية، فانغمر فيها مستجيباً لدوافع عديدة من بينها ضغط الواقع الاجتماعي، والحاجة النفسية التي يمكن للعمل السياسي أن يطمنها عبر ربط المغامرة الفردية بالمغامرة العامة وما يقدمه من نموذج بطولي ذي حدود رومانسية وقابليته على استنفاذ الفاعلية في حركة متلاحقة، فضلاً عن الراحة التي يقدمها الوضوح الفكري واليقين العقائدي.

وكان الآخرون قد ألقت بهم ظروفهم خارج هذا المعترك. فاختاروا أو بدا أنهم اختاروا نوعاً من الهرب، إلى السخط والتأمل والقراءة، مقتنعين بأن عزلتهم هذه، تشكل تمرداً على القيم المضطربة، وتفرداً على أكثر من صعيد، كانوا بشكل عام يعانون من إحساس بالضياع والعزلة وكانت مشاعرهم تدفعهم تحت ضغط الأحداث إلى البحث عن المعنى وعن الجدة في مجالات عديدة.

ولقد صور بلند الحيدري ذلك بقوله أنه: "كان ما يقال من شعر أو نثر أدبي، يبدو باهتاً لا معنى لـــه إزاء ما يحدث.. ولقد كان على الشاعر أو القاص أو الرسام أن يوضح ما يقوم به، وأن يثبت علماً "كرواد القطب" كلما تقدم خطوة واحدة.. فعليه أن يعمق تجربته ويُلطخها بالألوان، بغية إثارة هذا القارئ الغارق في كوم من الأخبار اليومية(55).."

ويذكر "بلند" في هذا المجال أسماء "بيكاسو وهنري مور وأليوت وجويس وسارتر وسيتويل وبودلير". ثم يستطرد في وصف ما كان عليه وضع الشباب:

"لقد طرق هؤلاء الشباب الباب بقوة، للإثارة وإلفات نظر الجو المحيط بهم.. كانت أعمالهم بمجموعها تشكل صرخات أفراد مهجورين في هذا العالم المتخوم بحوادث الآخرين ومشاكلهم، يريدون أن يجدوا أنفسهم وأن يجدهم الآخرون.. وهذا ما أعطى نتاجهم طابع البحث عن الغرابة المثيرة(56).."

ويقدم "بلند" بعد ذلك نماذج من سلوك هؤلاء الشباب في الرسم ويتحدث عن إصدار صحيفة باسم "الوقت الضائع" وينوه بمقهى اسمه "مقهى واق واق".

لقد كان البحث والتشبث بما يمكن أن يقدم بديلاً في مجال التغيير هو السمة الأساسية، وكانت هذه المحاولات التي أنتجها أواخر الأربعينات تحمل طابع التجربة ويتركز جلّ اعتمادها على النموذج الأوروبي لجدته وجدارته، ولالتصاقه بمظاهر الحياة الأوربية المتقدمة، التي قدمتها سنوات ما بعد الحرب بوتائر متصاعدة، فرحنا نقلدها في كل شيء تقريباً.

وكان لابد لذلك أن يتفاعل خلال التجربة والزمن بمعطيات ما ترسب في هؤلاء الشباب من تقاليد وتراث وأفكار وقيم، كل على ما قدر عليه من ثقافة ونمو ووعي واحتكاك بالأدب الأجنبي. وكان يزيد من نمو هذه العوامل وقدرتها على التأثير: إنها وجدت مجالها في شباب كانوا مهيئين لكل ما هو جديد. وأن هذا الشباب كان يمثل قطاعاً مهماً من المثقفين العراقيين، وأن بعضه أو أكثره كان منتمياً لحركات سياسية ذات فكر تقدمي، وأنهم بالتالي ـــ جميعاً ـــ كانوا يمثلون مرتبة متقدمة من مراتب "البرجوازية الصغيرة العراقية" تنطوي على طموح هذه "البرجوازية" وترددها ونواقصها.

كانت السياسة تجمع عدداً من الشعراء، منهم "بدر شاكر السياب ورشيد ياسين ومحمود البريكان وأكرم الوتري وعبد الرزاق عبد الواحد وكاظم جواد (57) وزهير أحمد القيسي وكاظم التميمي ومحمد النقدي وموسى النقدي وسعيد يوسف" بعدئذ(58).

وجمعت الاتجاهات الفنية والوجودية بين "بلند الحيدري وصفاء الحيدري وحسين مردان" الذين كانوا جميعاً على علاقة "بجواد سليم"(59).

كما ضمت حلقة أخرى "فؤاد التكرلي ونهاد التكرلي وعبد الملك نوري وعبد الوهاب البياتي". ويحدثنا "شاكر حسن آل سعيد" عن علاقته بـــ "بدر شاكر السياب وبلند الحيدري و.. و..".

ولقد كانت هذه التجمعات على علاقة وطيدة سلباً وإيجاباً ببعضها، بحيث تتبادل التأثير. ويصف لنا بلند الحيدري ذلك قائلاً:

"كانت تحملنا قصاصات من ورق عبر أمسيات كثيرة،
من مقهى إلى مقهى لنستمع إلى هذه المحاولة الجديدة،
وننتقد تلك القصيدة، ونحن نحاول أن نفلسف العالم من
حولنا، وظل البعض منا يحاول يائساً أن يوفق بين ماركس
ونيتشه، لينتشل نفسه من صراع مرّ"(60)

ويحدثنا عبد الرزاق عبد الواحد.. أنه وبدر، ورشيد ياسين، وأكرم الوتري وحسين مردان، كانوا يستمعون إلى أسطوانات لقصائد "سيتويل" في بيت المهندس "قحطان المدفعي"(61).

في أجواء كهذه.. ولد شعر جديد، شاعت تسميته بالشعر الحر.

شاعت تسمية "الشعر الحر" في العراق والبلدان العربية منذ أوائل الخمسينات. وقد استعملت وما تزال، للدلالة على نمط من الشعر، خرج على النظام التقليدي للقصيدة العربية، الذي يعتمد فيه البيت الشعري، شطرين متوازين عروضياً وينتهي بقافية مطردة(62)".. إلى شعرٍ ذي شطر واحد، ليس لــه طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر(63) ودون التزام بنظام ثابت في القافية.

والتسمية تفتقر إلى الدقة، فهي تلتبس بالاصطلاح الإنكليزي الذي أطلق على شعر خال من الوزن والقافية(64).

ولقد مر بنا أن الريحاني كان أول من أشار إلى هذا المصطلح عام 1910 بمفهومه الغربي واستعملته جماعة "أبولو" فأطلقوه على نوع من الشعر، كانوا يمزجون فيه عدة بحور في القصيدة الواحدة(65).

أما الشعراء الرواد، فلم يطلقوا على محاولاتهم الأولى اسم الشعر الحر". لقد وصفتها "نازك الملائكة" بأنها "لون جديد... أسلوب جديد.... طريقة(66)".

ووصفها بدر شاكر السياب بأنها شعر متعدد الأوزان والقوافي(67)" وقال عنها شاذل طاقة.. أنها "شعر ليس مرسلاً ولا مطلقاً من جميع القيود(68)".

ولكن هؤلاء الشعراء عادوا فاستعملوا تسمية "الشعر الحر" بعد أن شاعت في الوسط الأدبي. ولا يبعد أن يكون لصفة "الحر" التي تضمنتها التسمية أثر في انتشارها فقد كانت كلمة الحرية والتحرر في تلك الظروف تجد لها وقعاً في النفوس، عبر أكثر من مجال، وبخاصة في المجال السياسي والفكري والاجتماعي. ويبدو أنَّ أحداً لم يعن بالتنبيه إلى خطأ هذه التسمية في وقت مبكر. ولهذا فلم تجد مناقشات الذين كتبوا في هذا الموضوع.(69) لأنها جاءت في وقت كان اسم "الشعر الحر" قد أصبح مصطلحاً متداولاً ليس في الأوساط الأدبية وحدها.

شهد تاريخ الشعر العربي، محاولات عديدة استهدفت الخروج على قيود الشعر التقليدية. ولقد كانت هذه المحاولات، ترتبط بالتطورات العامة التي عاشها المجتمع العربي، ويمكن للباحث أن يشير مثلاً إلى "محاولات بدأ بها أبو العتاهية، فنظم بأوزان لم تعرف قبله، كما حاول هو وآخرون الخروج على القافية الموحدة، وأمعن بعضهم في التحرر من عمود الشعر، فقال أبياتاً من غير قافية، بينما حدثت حركة في الشكل دفعت إليها الآفاق الحضارية الجديدة، قام بها شعراء الموشحات في الأندلس، فنوعوا الأوزان والقوافي في القصيدة الواحدة، وكان لها أثر في كل حركة تجديد جاءت بعدها(70)".

ثم انقطعت هذه المحاولات، خلال قرون، كان فيها المجتمع العربي يعاني وطأة "الفترة المظلمة". حتى إذا أطل القرن العشرين، وصحا العرب على تقدم الحضارة في العالم، وتحركت إرادة التطور والتغير في مجالات شتى، عادت محاولات الخروج على قيود الشعر العربي تتواصل ما سبقها، وتزداد جرأة وتطوراً، فكان قمة ذلك.. التجربة التي سميت بالشعر الحر.

إن من يستقرئ تاريخ الشعر العربي خلال هذه الحقبة، يلاحظ أن الدعوة إلى التحرر من قيود الوزن والقافية، ظلت ترتفع في سورية ولبنان ومصر والمهجر والعراق. وسيجد أن هذه الدعوة كانت تلقى دائماً من يستجيب لها بدرجات متفاوتة.

لقد جرت محاولات مبكرة لكتابة قصائد بأوزان، قيل أنها مخترعة ولا عهد بها للعروضيين(71)، وجرب عدد من الشعراء، التحرر من القافية وكتابة

قصائد تلتزم الوزن حسب(72)، وجرب آخرون أن يمزجوا بين البحور المختلفة(73).

"غير أن هذه المحاولات ــ رغم كثرتها وتنوعها ــ لم تكن تضرب في الصميم، فلم يكن التغيير الذي تحدثه، تغييراً جوهرياً في التشكيل الصوتي للقصيدة، بل كان تغييراً جزئياً وسطحياً(74)".

ولئن كانت هذه المحاولات غير مجهولة، في تأريخ الشعر العربي المعاصر، إن من الضروري أن نشير إلى محاولات أخرى قدمت نماذج تطابق المحاولات التي قدمها الشعر الحر في نهاية الأربعينات أو تشابهها، من حيث اعتماد التفعيلة أساساً، والخروج على نظام الشطرين وتنويع القافية.

تقدم لنا بعض البحوث النقدية والتأريخية في الشعر العراقي المعاصر (75) ــ عَرَضاً ــ نماذج كانت ضائعة ومغمورة في أكداس الصحف والمجلات القديمة. وإذ تتفاوت هذه النماذج في قيمتها الفنية، وفي سلامتها من الأخطاء، إلا أنها بشكل عام تتشابه في الأساس العروضي الذي تقوم عليه.

ومن ذلك على سبيل المثال، ما نشرته جريدة العراق عام 1921 في ملحق العدد (23) تحت باب (نظم طليق) وبتوقيع "ب.ن"(76) وما نشرته مجلة الحرية في عددها الصادر في 15 شباط 1924 بعنوان (محاورة قصيرة مع ابن لي بعد وفاة أمه) لإبراهيم عبد القادر المازني(77) وما نشرته جريدة الاستقلال في 16 أيار عام 1930، لشاعر اسمه "مدحه" تحت باب "الشعر المرسل" بعنوان "إلى فتاة الشرق"(78).

ولقد نشرت جريدة العراق عام 1929 قصيدة لـــ "أنور شاؤول" تحت عنوان "الشعر المرسل" ننقل منها المقطع التالي:

ولتكوني مثلما قد كُنتُ أو سوف أكونْ

مثلاً للعاشقينْ

وإذا ما غبت يوماً، فليكن طيفي بجنبكْ

باسماً أحلى ابتسامْ

ناثراً زهر السلامْ

عازفاً لحن الفراقْ

منشداً يا حبذا لو تخلد الروح بقربكْ(79).

وتتابع النماذج من هذا النوع، متراوحة بين الاقتراب من محاولات الشعر المهجري، أو الاقتراب من النماذج الأولى للشعر الحر وتجنباً للإطالة سنتخطى عدداً من هذه المحاولات، لنتوقف عند المحاولات التي شهدتها السنوات القليلة التي سبقت النماذج الأولى للشعر الحر.

ففي الجزء الثالث من السنة الرابعة، من مجلة الأديب اللبنانية ص 24، ينشر "سليم حيدر" قصيدة عنوانها "يا حبيبتي" جاء فيها:

أمس نقّلت إلى الروض خُطايا
يا شقايا
كل شيء مثلما كان لديَّ
فالفراشات على الزهر تحومُ
والنسيمُ
عابق بالطيب يختال الهوينا
والأغاريد الجميلة
ألف لون ألف شكل ألف لحنِ
قم حبيبي نسمع الروض يغنـي

* * *

يا حبيبي كل شيء مثلما
مثلما كانا
ما عدانا
قلب الدهر لنا ظهر المجن
قم حبيبي نستعد ذكرى صبانا
ودع الروض يغني
صلواتٍ في الترجي والتمني

وتنشر الأديب لـــ "سليم حيدر" نماذج أخرى.. وفي عام 1946 نشرت الأديب لـــ "فؤاد الخشن" قصيدة بعنوان "أنا لولاك" وقد جاء في هذه القصيدة:

أنا لولاك لما كنت وما كان غنائي
يُرقص الكون على لحن السناءِ

أنا لولاك لما كنت على الأرض سوى ظل فناء
يتمطى تحت قبلات ذكاءِ
فإذا جاء المساءْ
يتوارى ويذابْ
باضطراب
خفقهُ خفق سراب
يتلاشى فوق سمراء الرمالِ
أنت حوّلتِ فنائي أزلا
وسكبت فوق يأسي أملا... الخ(80)

وفي عام 1947 تنشر مجلة الأديب، قصيدة بعنوان "يا ليل" للدكتور "نيقولا فياض" (من ديوان رفيف الأقحوان) وقد جاء فيها:

خفف الوطأ عليا
علني أفهم شيئا
منك يا ليل
كلما أطلقت فكري
فيك يجري
كنت كالخابط في أمواج بحر
تحت عمق
يتلوى مثل قيد تحت عنقي
وبأذني طنين
هَديرَ البشرُ
وصراعُ القدر
كلما أنعمت فيك النظرا
لأرى ما لا يرى
خلت أني بالغٌ تلك الحدود
والسدود
خلف غابات الظنون(81)

ولكي نتبين مبلغ اقتراب هذه النماذج من المحاولات الأولى للشعر الحر نورد هنا مقطعاً من قصيدة "هل كان حباً" لبدر شاكر السياب:

هل تسمين الذي ألقى هياما
أم جنوناً بالأماني؟ أمِ غراما؟
ما يكون الحب؟ نوحاً وابتساما؟
أم خفوق الأضلع الحرى إذا حان التلاقي
بين عينيا فأطرقتُ فراراً باشتياقي
عن سماء ليس تسقيني إذا ما
جئتها مستسقياً إلا أواما

القصيدة هذه مؤرخة بـــ 1946/11/29

ومقطعاً من قصيدة "الكوليرا" لـــ "نازك الملائكة":

سكنَ الليل
أصغ إلى وقع صدى الأنّات
في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات
صرخات، تعلو، تضطربُ
حزن يتدفق يلتهبُ
يتعثر فيه صدى الآهات
في كل فؤاد غليان
في الكوخ الساكن أحزان... الخ

من الواضح ألا فروق تذكر بين محاولة "بدر" و"نازك" وبين المحاولات السابقة في مجال الجرأة على تنويع القافية والتفعيلات رغم أن مجمل هذه النماذج كانت ما تزال تشير بشكل ما إلى طبيعة الموشح.

إن الشيء الذي يصح تأكيده، هو أن رواد الشعر في العراق، كانوا مسبوقين بعدد من المحاولات في هذا المجال، قد تكون قليلة، ولكن بعضها ليس بعيداً زمنياً. فالنماذج التي قدمناها، لـــ "سليم حيدر" و(فؤاد الخشن) و(نيقولا فياض) تسبق بقليل تواريخ المحاولات الأولى (للسياب) و(الملائكة)، فضلاً عن محاولات "نسيب عريضة"، خليل شيبوب، علي أحمد باكثير، لويس عوض، محمد فريد أبو حديد(82).

* * *

تميزت الأعوام 1950 ــ 1958 في العراق، بنهوض عام وصراع حاد كانت صورته الأساسية الوضع السياسي.

فمنذ عام 1951 أصبح واضحاً أن القوى السياسية في البلاد أصبحت من جديد على مستوى من التحدي للسلطة القائمة، وكان ذلك يجد صورته في الإضرابات العمالية والانتفاضات الفلاحية والمظاهرات التي شهدتها العاصمة(83).

وفي هذا العام رفع الشيوعيون في ميثاقهم الجديد لأول مرة ــ شعار الجمهورية وانعكس ذلك في الهتاف ضد الملكية خلال المظاهرات(84) وقد صادف في هذا العام أن أعلن الزعيم الإيراني "مصدق" قراره بتأميم النفط الإيراني ووجدت فكرة الحياد، والدعوة إلى السلم رواجاً لدى الأوساط السياسية والشعبية في العراق، وتشكلت منظمة سرية تضم اليساريين والمستقلين باسم "منظمة أنصار السلام".

وفي عام 1952 كانت السجون ما تزال تضم أعداداً غفيرة من السياسيين والمثقفين العراقيين، الذين جرى اعتقالهم في فترة الإرهاب "1948، 1949، 1950".

وأثيرت في السنة نفسها قضية اتفاقيات النفط، فقاومتها الجماهير العراقية وجرى ــ تعبيراً عن ذلك ــ إضراب ناجح في 19 شباط، اشترك فيه التجار والعمال والمحامون(85).

وفي 21 ــ 22 تشرين الثاني عام 1952 كان إضراب طلاب كلية الصيدلة والاعتداء عليهم، الشرارة التي أشعلت الوضع وأدت إلى قيام انتفاضة جماهيرية، رفعت شعارات ضد الأحلاف وطالبت بالحريات الديمقراطية ونادت بسقوط الملكية. لقد تميزت الانتفاضة بتماسك القوى الوطنية وتنسيق نضالها عن طريق لجنة خاصة، وبسيطرة الجماهير على الشوارع وفرار رجال الشرطة، بعد أن فتحوا النار على الجماهير، وسقط عدد من الضحايا، مما حدا بالحكم إلى استخدام الجيش، فسقطت الوزارة، وأستدعي رئيس أركان الجيش لتأليف وزارة، جديدة. وفرضت الأحكام العرفية من جديد(86).

وفي العام نفسه قامت الثورة المصرية، وسقط حكم فاروق، ولم تلبث مصر أن أعلنت النظام الجمهوري.

ظل النضال الجماهيري يتصاعد عام 1953 رغم الاعتقالات والإرهاب السياسي.

وتحت ضغط الظروف العامة، تطورت بعض الاتجاهات القومية في العراق، وأخذت تتبنى أكثر فأكثر اتجاهات يسارية، وقد ساعد على ذلك تصاعد نشاط حزب البعث العربي الاشتراكي، لاسيما في أوساط الطلبة.

وشهد هذا العام مجزرتين، كان لهما صدى في نفوس العراقيين وتأثير في ارتفاع السخط ضد السلطة القائمة، إحداهما "مجزرة سجن بغداد" وثانيهما "مجزرة سجن الكوت" حيث تصدت الشرطة للمسجونين السياسيين وأطلقت عليهم النار، وقتلت عدداً غير قليل منهم.

وفي نهاية هذا العام وبداية عام 1954 ونتيجة لتصاعد السخط الشعبي، تألفت وزارة جديدة عمدت إلى إعادة نشاط الأحزاب السياسية تميزت بإضرابات الطلبة في دار المعلمين الابتدائية ودار المعلمين العالية وكلية التجارة، والزراعة وغيرها.

وكانت من نتائج هذا النهوض السياسي عام 1954، صيغة الجبهة الوطنية التي تأسست لخوض الانتخابات النيابية. وسجل ميثاقها أهدافاً أساسية من أهداف الثورة الوطنية الديمقراطية والحريات الديمقراطية.

أخاف السلطة تنامي الوعي السياسي، وقوة الأحزاب الوطنية فبادرت إلى حل المجلس المنتخب، وتبع ذلك حملة إرهابية جديدة، وسنت مراسيم رجعية لمكافحة الحركة التقدمية "فأسقطت الجنسية عن عدد من أنصار السلم، وسجن آخرون وجرى فصل أعداد كبيرة من الطلاب والموظفين(87).

كان الحكام يعدون لتمرير حلف بغداد، وكان لإسقاط حكومة "مصدق" في إيران في آب 1953، أثر واضح في إخراج مشروع هذا الحلف إلى حيز التنفيذ.

كانت الأحزاب السياسية خلال الأعوام 1954 ــ 1956 تجمع قواها وتوطد تنظيماتها، وتعمل إلى أن تتقارب من جديد، لقد كانت القوى السياسية في ظرف مناسب جعلها تحتل دورها من الأحداث التي مرت على العراق، إبان الاعتداء الثلاثي على مصر، فقادت المظاهرات الواسعة في بغداد والموصل والنجف والحي وسواها من المدن.

لقد عمل النضال المشترك، إبان عام 1956، والظروف العامة على تمهيد الجو، لبناء "جبهة الاتحاد الوطني" في ربيع عام 1957، التي كانت عاملاً مهماً من عوامل قيام ثورة "14 تموز".

وقد شهدت سنوات الخمسينات صحافة سياسية من نوعية جديدة أصدرتها بعض الأحزاب الوطنية المعارضة، في الفترات القصيرة التي شهدت انفراجاً سياسياً نسبياً. وكان أبرز هذه الصحف "صدى الأهالي والاستقلال، والجبهة الشعبية، والرأي العام والبلاد" وقد كان لهذه الصحافة عناية ملحوظة بنشر النتاجات الفكرية والأدبية.

وصدرت عدا هذا في العراق بعض المجلات الثقافية والفكرية والأدبية وتعتبر مجلة الثقافة الجديدة من أبرز المجلات التي صدرت خلال هذه السنوات.

وبين عامي 1953 ــ 1954 كانت مجلة "الوادي" تشارك في تقديم بعض الإسهامات الأدبية، وأصدرت جريدة صوت الأهالي، ملحقاً أدبياً أسبوعياً يشرف عليه عدد من المثقفين التقدميين، وقد أفاد الأدباء والفنانون التقدميون من مجلتي "الفنون والسينما" فنشروا فيها نتاجاتهم وكانت هاتان المجلتان تعبران خلال ذلك عن موقف الأدباء التقدميين(88)، هذا عدا عن مجلات أخرى، كمجلة "الرسالة الجديدة".

ولقد لعبت الصحافة العربية في المجال الفكري والثقافي والأدبي دوراً بارزاً في العراق، لقد كانت مجلة الأديب والأدب البيروتيتان تلقيان إقبالاً من المثقفين العراقيين الشباب، فكانوا يتابعون ما ينشر فيهما ويسهمون في الكتابة فيهما. وقد عنيت الأديب والأدب بمتابعة النشاط الثقافي في العراق ونقده وإبرازه نظراً لما كان يحققه ذلك من رواج في الأوساط العراقية من ناحية، ولجدارة هذا النتاج من ناحية أخرى. وفي عام 1956 ــ 1957 صدرت مجلة "شعر" اللبنانية، كما صدرت مجلة "حوار وأصوات" بطابعها الفكري المتجه إلى الثقافة الأوربية "الغربية" وقد حاولت هذه المجلات في تلك المرحلة ــ عبثاً ــ أن ترى لها رواجاً لدى الشباب العراقي المثقف.

ونشطت حركة التأليف والترجمة، فأصدرت مثلاً "منشورات الثقافة الجديدة" كتباً عديدة منها "أنطون تشيخوف" لــ "شاكر خصباك" و"أباريق مهشمة" لــ "عبد الوهاب البياتي" و"نشيد الأرض" لــ "عبد الملك نوري" و"رأس الشليلة" لــ "يوسف العاني" و"صور شتى" لــ "ذنون أيوب"... الخ. كما وقد صدرت "تشريع المكارثية" ترجمة "إبراهيم كبة" و"عرس الدم" لــ "كارسيا لوركا" ترجمة "كاظم جواد" وعدد من الكتب الشعرية والنقدية والسياسية والاجتماعية، كما حاولت مجموعة من الأدباء الشباب، تجمعت تحت اسم "أسرة

الأدب المعاصر" وضمت.. "الفريد سمعان" و"مرتضى الشيخ حسين" و"رشدي العامل" وآخرين نشر بعض النتاجات الأدبية.

وقد شهدت أعوام ما بعد 1954 اتجاهاً واضحاً في "سورية ومصر" إلى ترجمة ونشر عدد من الكتب التقدمية في الفكر والفن والأدب، وبالرغم من أن أكثر هذه الكتب كان يمنع من الدخول إلى العراق، كان الشباب العراقي المثقف يحرص على استحصال نسخ منها وتداولها وقراءتها.

وفي أعوام الخمسينات، عاد إلى العراق عدد من المثقفين الذين كانوا قد سافروا للدراسة، بعد الحرب العالمية الثانية، كان بينهم كثيرون من الأطباء والمهندسين والمحامين والفنانين من مختلف الاختصاصات منهم "إبراهيم كبة، صفاء الحافظ، فيصل السامر، صلاح خالص، علي جواد الطاهر، خالد الجادر وشاكر خصباك".

وقد نشط هؤلاء بعد عودتهم في الحياة الثقافية، وتغلغلوا فيها مما شكل دعماً مهماً للتطور الثقافي. ولقد انعكس تنامي الوعي في المنطقة العربية بشكل عام، وفي العراق بشكل خاص، على مختلف أوجه النشاط الاجتماعي والثقافي، وشاعت فكرة الالتزام، وازداد اهتمام الناس بتتبع الأحداث السياسية والمنشورات الحزبية التقدمية، وقد أدى ذلك إلى عزل الكثير من التيارات الفكرية الليبرالية نسبياً. ففقدت الوجودية قابليتها على جذب الشباب وهاجمها الفكر الملتزم.

وتطور الفن التشكيلي بشكل ملحوظ عبر إنجازات الفنانين العراقيين التقدميين (كجواد سليم وفائق حسن وشاكر حسن آل سعيد ومحمود صبري) وعبر نشاط مجموع الفنانين في تجمعاتهم الفنية ومعارضهم المتتالية(89).

وكان المسرح العراقي خلال ذلك يجاهد لكي يقف على مستوى مناسب مع التطور العام، وكانت صورة ذلك تتجسد في المسرحيات العراقية والعالمية التي قدمتها فرقة المسرح الحديث.

وكان ذلك يعكس أثره في متلقي الأدب العراقي، ليخلق مزيداً من الحوافز للأديب وجمهوره عبر هذه النماذج.

ولقد لعبت القوى الفكرية والقوى السياسية التي تمثلها في العراق دوراً مهماً في هذا المجال، وقد كان أبرز هذه القوى هي قوى الفكر اليساري والتقدمي بشكل عام.

يقول الدكتور "صلاح خالص": لقد كانت الحركة الثقافية التي وجهها الحزب الشيوعي وأسهمت فيها العناصر الوطنية الأخرى، قائمة على أساس أن الطبقة العاملة، هي الوريث الشرعي لأروع المنجزات الإنسانية، وأنها حاملة لواء التقدم والتجديد، لذا فقد تبنت هذه الحركة كل عناصر التجديد ومنها الشعر الحر، وقدمت للجمهور العراقي أعلام الأدب العالمي المعاصر وطلائعه آنذاك مثل "أراغون وايلوار ونيرودا ولوركا وناظم حكمت وبريفير"(90).

ولاشك في أن النشاط البارز للأحزاب والقوى الفكرية في المجال الثقافي والأدبي، كان ينعكس على الأدباء وعلى نتاجهم، ومن ثم على أثر هذا النتاج في المجتمع العراقي، إن نظرة سريعة إلى أسماء الشخصيات الأدبية التي كانت في فترة الخمسينات منتمية إلى القوى التقدمية لتعطينا الدليل على أهمية الوضع السياسي في الحياة الأدبية.. ويكفي أن نورد في هذا المجال ـــ على سبيل التدليل لا الحصر ـــ أسماء (عبد الوهاب البياتي ـــ عبد الملك نوري، خالد الرحال، صلاح خالص، بدر شاكر السياب، عبد الرزاق الشيخ علي، عبد الرزاق عبد الواحد، ناظم توفيق، زهير القيسي، كاظم جواد، غائب طعمة فرمان، علي الشوك، رشدي العامل، محمد سعيد الصكار، رشيد ياسين، سعدي يوسف، مجيد الراضي، خالد السلام، الفريد سمعان، شفيق الكمالي، محمود صبري، شاذل طاقة، عبد الغفار الصائغ، يوسف نمر ذياب، علي الحلي، يوسف العاني، عدنان الراوي، هلال ناجي، كاظم السماوي) لندرك أن السياسة استطاعت أن تستقطب إلى جانبها خيرة وجوه الأدباء الشباب في سنوات الخمسينات.

لقد طرح الفكر اليساري كمجموع قضية دور الأديب في المجتمع وقضية الالتزام والأدب الإنساني والواقعية، ليس على نطاق العراق حسب بل على نطاق البلدان العربية في فترة الخمسينات ونشرت الصحف والمجلات مناقشات لهذه القيم، كانت تتراوح بين السطحية والتزمت حيناً والمرونة والتفتح أحياناً.

واستحوذت قضية التجديد ـــ بشكل عام على اهتمام الأدباء الشباب ونوقشت جدارة المدارس الفنية والأدبية والأجنبية. ومدى ما يمكن أن يستفيد منها الفنان والأديب العراقي والعربي، وكان الاهتمام يزداد بالمضمون.. باعتباره نقطة الانطلاق في التجديد" وكافح اليساريون بشدة "نظريات الفصل بين الشكل الفني والمضمون".

ومن أبرز الذين لعبوا دوراً في النقد خلال الخمسينات "نهاد التكرلي، وجبرا إبراهيم جبرا، وصلاح خالص، ومجيد الونداوي، وعلي جواد الطاهر" كما أسهم الأدباء والفنانون أنفسهم في بلورة القيم الفنية ويمكن أن يشار في هذا المجال إلى مقالات "بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة(91)، وكاظم جواد، وناظم توفيق، وموسى النقدي وعبد الرحمن علي، وسواهم...".

كان لابد للأدب العراقي، أن يتطور وأن يتزايد نشاطه تحت تأثير التطور العام، سواء في العالم، أو في الوطن العربي والعراق نفسه لقد كان ازدياد التعليم والبعثات والتأليف والترجمة والصحافة والمجلات، وانتشار الطباعة وتقدمها وتطور الوضع الاقتصادي والاجتماعي النسبي كفيلاً بأن يخلق المناخ المناسب، لتنامي المحاولات الأدبية وزيادة تأثيرها وتأثرها بالظروف السائدة في العراق.

ولقد صاحب ذلك، أن الخمسينات ورثت عن العقد السابق، رصيداً من أدباء شباب، أخذ تطورهم يؤتي أكله في نماذج متميزة.. شعراً وقصة ونقداً ــ إلى حد ما ــ لفت إليهم أنظار العراقيين ــ والعرب بوجه عام فخرجت هذه النماذج عن حدود العراق ــ لتطرح نفسها في المجلات اللبنانية على الأغلب، وتستأثر باهتمام عدد من النقاد والأدباء العرب، كإحسان عباس، سهيل إدريس، رئييف خوري، محمود أمين العالم، مارون عبود، يوسف الشاروني، وعيسى الناعوري... الخ).

مما حفز هؤلاء الشباب إلى المزيد، وجعلهم قدوة لجيل جديد كانت الخمسينات تشهد بدايات نضجه واتجاهه الأدبي.

ولقد لعبت الظروف السياسية التي شهدتها هذه السنوات، دوراً مزدوجاً في تطور الأدب العراقي الجديد، فهي بجدتها وحدتها وخطورتها، سلبت النماذج القديمة طاقتها على أن تكون الممثل للمرحلة وفرضت على الأدباء الجدد أن يعانوا مشكلة الفراغ الذي كان لابد لهم من ملئه، وهي في الوقت نفسه وضعت هؤلاء الأدباء ومحاولاتهم أمام قسوة الإرهاب السائد، فصيرت العمل الأدبي خاضعاً لضغوط ذات نتائج مزدوجة، فمع ازدياد حاجة الأديب الشاب إلى التعبير عن قسوة الضغوط التي تواجهه، ولذة الوصول إلى صيغة للتعبير عن رفض الواقع السائد، كان ثمة الخطر الناجم عن هذا التعبير، ولذة التحدي في طرحه وصولاً إلى أفضل صيغة.

وكان ذلك يعكس أثره، في متلقي الأدب العراقي، ليخلق مزيداً من الحوافز للأديب وجمهوره عبر هذه النماذج.

خلال هذه الأعوام كان تطور القصة القصيرة في العراق يمثل سمة من سمات التطور الأدبي البارزة. ولقد كان هذا التطور يجري بارتباط وثيق مع التطورات العامة التي كانت تحتل مكانها في المجتمع العراقي. وكان وجه هذا يبرز في الإقبال على نشر القصص الجديدة، وإصدار مجموعات قصصية لقصاصين شباب بدؤوا تجربتهم في نهاية الأربعينات، ويمكن الإشارة في هذا المجال إلى قصص مجموعة نشيد الأرض لـــ "عبد الملك نوري" و"الوجه الآخر"(92) لـــ "فؤاد التكرلي" و"عهد جديد" لـــ "شاكر خصباك" و"حصيد الرحى" لـــ "غائب طعمة فرمان" و"غضب المدينة"(93) لـــ "مهدي عيسى الصقر".

وقد تضمنت هذه القصص بشكل عام، مستوى متقدماً وبارزاً في القصة العراقية والعربية، استأثر باهتمام النقاد.

ولقد كان الجانب الاجتماعي والواقعي ــ السياسي أحياناً ــ يحظى بعناية القصاصين، بل كان منهم من أغرق في هذا الاتجاه حداً، كاد يخل معه بالقيم الفنية للعمل الأدبي، ومع هذا فلقد كان هؤلاء القصاصون حريصين على التجديد... لقد اقتنعوا بأن لابد للمضمون من شكل يناسبه ولابد من العناية باللغة ولابد من الدهاء الفني في الأداء.

ولقد شاعت في الخمسينات قواعد القصة الحديثة باعتماد التجديد في البناء و"المونولوج" والحوار والتداعي... الخ(94).

أثرت هذه العوامل بمجموعها في تطور حركة "الشعر الحر".

وإذا كنا قد أشرنا سابقاً إلى أهمية الأحداث السياسية في العراق باعتبارها المعبرة عن اتجاه حركة التطور والسباقة إليها، وحاولنا من خلال هذا المفهوم أن نتبين أثر "الوثبة" في الحياة العامة، ومن ثم في الشعر العراقي، فإن علينا الآن أن نتبين على النهج نفسه مغزى التطورات اللاحقة التي قدمتها الخمسينات.

يعتبر رفع شعار إسقاط الملكية، والسعي إلى تطبيق هذا الشعار من خلال أسلوب العمل الجبهوي، تطوراً نوعياً في مجمل الفكر التقدمي في العراق،

يستجيب للكثير من المعطيات التي كان يقدمها الوضع، من خلال التطور الاقتصادي والاجتماعي، ومن خلال اشتداد أزمة الحكم.

وخلال سبع سنوات، حتى ثورة الرابع عشر من تموز، كان خط هذا التطور الجديد يتجه إلى التكامل، رغم الارتباك والتعثر. وتم خلال هذه السنوات استقطاب القوى صاحبة المصلحة في التغيير وما كان ذلك الإنجاز سهلاً لأنه كان يعني أن يتجاوز كل من هذه القوى تناقضاتها الداخلية في الوقت الذي يتجه إلى تجاوز تناقضاته مع حلفائه، ليتم بشكل حاسم الوصول إلى صيغة العمل الجبهوي.

وبسبب من أن تجاوز هذه التناقضات، كان ضرورياً، اتسمت العلاقات التي صنعت الجبهة، بنوع من التسوية والتوفيق، الأمر الذي ساعد على إخراج هذه الجبهة إلى الوجود، وترك أثره في الوقت نفسه على مستقبلها بعد قيام النظام الجمهوري.

فكيف يمكن ربط هذه التطورات الأساسية بتطور حركة الشعر الحر في العراق.

رأينا سابقاً.. طبيعة العلاقة بين التطور الذي شهدته أواخر الأربعينات، وحركة الشعر الحر، وقلنا أن السمة الظاهرة لمجمل هذا التطور كانت تتجلى في إنجازات شكلية، ولكنها مؤهلة للاغتناء بمضمون جوهري للتغيير، وأشرنا إلى أن محاولة "الشعر الحر" كانت مدعوة على هذا الأساس للتوصل إلى صيغة واضحة نسبياً للتغيير الذي سيحتويه الإنجاز الشكلي الذي توصلت إليه.

وما كان يمكن لهذا التغيير أن يتم بمعزل عن حركة التطور العام، المرتبط بنضج القوى الفكرية التي تمثل السياسة، وجهها الأكثر وضوحاً.

ولقد عكس تشبث الشعراء الرواد بإنجازهم هذا، وحرصهم على تطويره، إدراكاً نسبياً لهذه الحقيقة. فقد كان يدل عليه وعي الرواد بأنهم ــ لكي ينجحوا في محاولتهم هذه ــ عليهم أن يجدوا لها مكاناً مناسباً في عملية التطور العام، بما يحقق للشعر الحر أن يخرج عن حدوده الضيقة التي عاشها خلال أعوامه الأولى.

كان عليهم لفت الأنظار إلى ما أنجزوه، وإلى ما يمكن أن ينجزوه، وقد حاولت مقدمات مجموعاتهم القيام بهذه المهمة، فضلاً عما كتبوه في الصحف والمجلات من تعليقات وخواطر ونقدات في هذا المجال، ولعلهم كانوا يطمحون

إلى أن يجعلوا من تجربتهم هذه نقطة جذب تستدرج إلى ميدانها مزيداً من الشعراء الشباب.

ولقد هيأت سنوات الخمسينات ظرفاً ملائماً لهذا الطموح، عبر جيل جديد من الشباب المثقف الذي لا يفتأ ينمو عددياً ونوعياً وخاصة في المدارس والمعاهد والكليات.

كان هذا الجيل أكثر انسجاماً وثقة بنفسه من جيل الرواد الذي سبقه فهو أشد اهتماماً بما يجري حوله وأكثر حماسة للمساهمة في ما يجري وهو ـــ بحكم الظروف العامة ـــ كان أوفر حظاً من الجيل الذي سبقه في الإطلاع على منجزات التطور في الثقافة العامة، وأشد ارتباطاً بالحركة الاجتماعية والسياسية.

ولقد توجه "الشعر الحر" إلى هذا الجيل توجهه إلى القوى الفكرية ذات الأهداف التقدمية، مدفوعاً بواقع العلاقة التي كانت تربط بين الشعر والشباب والحركة التقدمية، خلال تاريخ العراق القريب.

وخلال هذا كان على "الشعر الحر" أن يبرر تجربته على أكثر من صعيد. فعليه أولاً أن يحدد موقعه من الشعر التقليدي الذي ظل حتى هذه المرحلة مرتبطاً بالحركة السياسية والاجتماعية ومعبراً عنها. ولقد كان هذا الموضوع يطرح تناقضاً واضحاً تتجلى صورته، في أن عدداً من الشعراء الشباب والشعراء الناشئين ظلوا حتى فترة متأخرة يؤثرون تجربة الأسلوب التقليدي، وأن الشعراء الرواد أنفسهم ظلوا على المنوال نفسه موزعين بين الأسلوبين: بين نماذج من الشعر الحر تنطوي على تجارب فردية، ونماذج من الشعر التقليدي، كانوا يحسون أنها ما تزال أجدر باحتواء المضامين الاجتماعية والسياسية، فضلاً عن أن تجربتهم الجديدة كانت ما تزال تفتقر إلى عنصر الزمن الذي ما كان ممكناً ـــ من دونه ـــ تخطي الذوق العام الذي ربته النماذج البارزة من الشعر التقليدي عبر قرون طويلة.

ولهذا فإن الشعر الحر في الخمسينات لم يطرح نفسه تجربة بديلة للشعر التقليدي، رغم أنه عندما هوجم، اتهم بذلك.

ولكن تجربة "الشعر الحر" كانت ملزمة من خلال تبريرها لنفسها واتجاهها لتوضيح أبعادها، أن تناقش مجموعة من القيم التي كان يتميز بها الشعر التقليدي، فكثر الحديث عن الأسلوب الخطابي، والتقريري والمباشر والغنائي في مقابل الأسلوب المهموس حيناً، والتعبير الإيحائي.. الخ.

وكان عليه أن يثبت أن تجربته غير مقطوعة الجذور عن التراث، وأنها ليست تقليداً أعمى للتجارب الأجنبية، فجرى التركيز على كشف محاولات التجديد في الشعر العربي في التاريخ البعيد والقريب.

وكان على "شعراء الحر" أن يثبتوا أن هذه التجربة من خلال نماذجها ـــ مؤهلة لأن تتفاعل مع معطيات التطور التقدمي العام. وكان هذا الامتحان يركز بصورة أساسية على مضامين المحاولات الجديدة، وعلى شكلها الذي يجب أن يكون في متناول الجماهير.

ولقد أدى ذلك إلى أن يعاني "الشعراء الجدد" معاناة جديدة هي في جوهرها شكل من أشكال المعاناة العامة، التي كانت تجتازها القوى الفكرية، للتوفيق بين ما لديها من وسائل وما في خططها من أهداف في مجال التغيير.

ويبدو أن السؤال الذي كان على الشعراء الرواد، أن يجيبوا عنه هو: كيف يمكنهم التوصل إلى قصيدة جديدة متطورة، قادرة في الوقت نفسه على احتواء المضامين الاجتماعية والسياسية التي يطرحها الوضع العام في العراق؟

ولم يكن منطقياً أن ينساق "الشعر الجديد" إلى افتعال هذا الاتجاه، لأن ذلك كان يعني التفريط بإنجازاته، وبشخصيته، وكان يبدو أن هناك تعارضاً بين التعبير عن المضامين بمستوى التعبير، الشعر التقليدي نفسه، وبين طبيعة الشعر الحر.

ولهذا فإن البحث عن طريقة مناسبة يعبر بها الشعر الحر عن حركة مجتمعه ونزوعه إلى التطور، كان شيئاً مهماً.

ولقد قدمت الخمسينات ظروفاً ساعدت على حل أزمة "الشعر الحر" في هذا المجال.

إذ اتسع الأفق أمام نظرة القوى اليسارية(95)، مما خفف من تزمتها في الفكر والتطبيق بشكل عام. واغتنت فكرة الالتزام بمفهوم، فيه سعة ومرونة. وقد كان للتطور الذي شهده العالم خلال هذه السنوات، وتجدد أساليب قوى اليسار في مجال الانفتاح على قوى التحرر أثر مهم في هذا التغير، ويمكن أن يذكر المتتبع ما كتبه أدباء ونقاد يساريون من مقالات مرنة حول علاقة الأدب والشعر بالحياة السياسية، وعلى الخصوص كتابات (رئيف خوري، ومحمود أمين العالم ومحمد دكروب وآخرين).

ويمكن أن يقدم المتتبع في هذا المجال، بروز حركة السلم وكنشاط جديد لمجمل الحركة اليسارية والتقدمية.

لقد كانت حركة السلم ذات المضمون الإنساني العام والارتباط التقدمي والنظرة العامة للصراع العالمي، واحدة من ظواهر التطور في حركة النضال العالمي، وقد أغنت هذه الحركة النضال السياسي، وأعطته آفاقاً رحبة فانعكس هذا على حركة الفن عامة وحركة الشعر الجديد.

فكانت صورة ذلك، أن النضال اكتسب مضموناً غير مباشر، ذا طابع إنساني واسع وعميق يتلاءم إلى حد بعيد، مع طموح الفن والشعر، إلى تجاوز المباشرة والخطابية والسطحية.

فكانت القصائد عن السلام، قصائد مرحلية وتجريبية، عبر بها "الشعر الحر" وَعَبَر بها إلى تجارب أدق وأكثر فنية.

وما من شك في أن الحركات السياسية التي تبنت هذه المحاولة كانت تدرك هذا وتتابعه، بحدود من وعي متفاوت، زاد من اتساعه عودة عدد من المثقفين والنقاد اليساريين إلى العراق وإسهامهم في النشاط الثقافي والأدبي.

وعبر هذا كله، ومن خلال تخطيط القوى النامية، للإفادة من الأدب والفن والشعر بوجه خاص "ذي التقاليد الثورية" في معركة التغيير، جرى مزيد من الاتصال بالأدب التقدمي العالمي، فترجمت قصائد لشعراء تقدميين، وصار مستوى هذه القصائد ونموذجها برهاناً على جدارة الشعر الجديد ذي المستوى الفني والشمول الإنساني.

هذا النجاح النسبي، والمحاولات المتعددة، جعلت الشعر الحر مؤهلاً لثقة فئات أساسية في المجال الفكري والاجتماعي والسياسي، فتبنته بهذا القدر أو ذاك، ساعد على ذلك ارتباط بعض رواد الحركة الشعرية الجديدة، بهذه القوى. وقد نجم عن هذا كله، أن الشعر الجديد استطاع أن يكسر العزلة التي وجد نفسه ــ خلال نشأته ــ محدوداً فيها، وتحول خلال بضع سنوات إلى نقطة جذب جمعت المزيد من الشعراء الشباب في العراق، وعبرت بعض نماذجه الناجحة عن صورة مشرقة لقصيدة جديدة.

ولعل من أبرز الدلالات في هذا المجال، أن أغلب هؤلاء الشعراء الشباب كانوا منتمين أو في طريقهم، إلى مجمل انتماءات تقدمية، الأمر الذي زاد من "شعبية" المحاولات الجديدة.

وخلال ذلك استطاعت حركة "الشعر الحر" أن تجتذب عدداً من الشعراء العرب الشباب. وكان من بينهم شعراء معروفون "كنزار قباني، صلاح عبد الصبور، فؤاد الخشن والفيتوري وأحمد عبد المعطي حجازي وآخرين".

وعلى المستوى نفسه استأثرت الحركة الشعرية الجديدة، باهتمام نقاد عرب معروفين "كمحمود أمين العالم ورئيف خوري وحسين مروة وإحسان عباس وعبد المحسن طه بدر وأنور المعداوي ورجاء النقاش وسواهم" واتسع النقاش في مجال تقويم الحركة الشعرية الجديدة وتثبيت ملامحها الفنية والتأريخية. وكان لاحتضان المجلات العربية لنماذج "الشعر الحر" واهتمامها بنشر نماذجه والتعريف بأصحابها، أثر في اتساع نطاق الحركة وتنشيط الآراء في مناقشتها وتقويمها وتغذيتها بمزيد من البحوث والآراء نذكر في هذا المجال "مجلة الأديب والآداب والثقافة الوطنية ومجلة شعر".

يمكن للباحث أن يحدد لنشأة "الشعر الحر" في العراق الحقبة الممتدة بين عام 1947 ــ 1950.

تذكر "نازك الملائكة" أن بداية الشعر الحر، كانت الشهر العاشر من سنة 1947، عندما كتبت قصيدتها "الكوليرا"(96) ويذكر "بدر شاكر السياب"، أنه كتب قصيدته "هل كان حباً" في نهاية عام 1946(97) ولقد شغل عدد من مؤرخي الشعر الحر بمناقشة قضية السبق هذه كما شغل بها الشعراء الرواد، ردحاً من الزمن.

ولا أحسب أن قضية السبق هذه تستحق كل ما أوليت من اهتمام، فنحن حين نضع في اعتبارنا ما سبق نموذجي "بدر ونازك" من محاولات ندرك أن تجارب الشاعرين العراقيين، إنما جاءت لتكمل ما سبقها، وما فضل (نازك وبدر) وسواهما، إلا في أنهم استطاعوا، عبر ظروف ملائمة، أن يحولوا هذه التجارب إلى نقطة جذب واهتمام، ومن ثم إلى ظاهرة ولقد مر بنا، أن الظروف التي عاشها العراق، أوجدت تربة صالحة لنمو هذه التجربة، وينبغي التأكيد لهذا، أن لمجموع الرواد فضلاً في غرس هذه البذرة ورعايتها، وإنه لمن العبث لذلك، البحث عن أول شاعر وأول قصيدة، وأحسن قصيدة ذات أسلوب حر. إذ لولا مجموع هذه المحاولات، على اختلاف مستوياتها، ولولا المثابرة على تقديمها ولولا ملاءمة الظروف.. لما قدر لهذه المحاولات أن تعيش ولماتت وضاعت شأن ما سبقها من محاولات.

على أننا يجب أن نسجل لــ "نازك" سبقها إلى تقديم تجربة الشعر الحر، عبر مقدمتها التي كتبتها لمجموعة "شظايا ورماد" التي صدر في صيف عام 1949.

تتضمن مقدمة (نازك) عدداً من القضايا المهمة يمكن إجمالها بما يلي:

التأكيد على حقيقة تخلف الشعر العربي، لأنه ظل يرزخ عدة قرون لقواعد وضعها أسلافنا: فالأوزان القديمة سلاسل، والقوافي الموحدة رتيبة تعترض الفورة الشعرية عند الشاعر، والألفاظ ميتة محنطة في حدود المعنى الشائع.

تقديم البديل، متمثلاً بتجربة الشعر الحر.

التأكيد على ظاهرة الإبهام والرمز والإيحاء في الشعر.

محاولة تطبيق ذلك على النماذج الشعرية التي تضمنتها بعض القصائد في مجموعة "شظايا ورماد".

التنبؤ بالتطور اللاحق للشعر العربي، إذ تؤكد "نازك" في ختام مقدمتها "بأن الشعر العربي يقف.. على حافة تطور جارف، لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً..." الخ.

وتستمد مقدمة "شظايا ورماد" أهميتها، من أنها أول إعلان تأريخي نقدي عن ميلاد التجربة الجديدة، تقدمه واحدة من أبرز رواده، عبر نماذج شعرية، وعبر توضيح لبعض جوانبه وتسويغ لدواعيه، مما هيأ لهذه النماذج أن تلفت الأنظار، وأن تكون بعض أسسها واضحة أمام النشء الشعري الجديد، فلم يكد يمضي على صدور المجموعة عام أو بعض عام حتى استطاع "الشعر الحر" بفضل هذا وبفضل عوامل أخرى أن يجتذب عدداً أكبر من الشباب(98).

وتنبع أهمية المقدمة أيضاً، من جرأتها على طرح المفاهيم الجديدة، ونقد قيود الشعر التقليدي، الأمر الذي كان يعرض المتصدي لهذه الناحية إلى هجوم التراثيين، وذوي النزعات القومية السطحية في ظرف كان الشعور القومي فيه مستفزاً بسبب نكبة "فلسطين"، وقد كانت "نازك" أهلاً للقيام بهذه المهمة، لعدة أسباب، فهي من اللواتي توفرت على دراسة التراث دراسة أكاديمية، وهي في منجى من أن تتهم بمعاداة القومية، فضلاً عن إلمام الشاعرة بلغة أجنبية وإطلاعها على نماذج الأدب الأجنبي ومدارسه.

ولابد من الإشارة هنا. إلى أن "نازك" لم تكن حين كتبت المقدمة بمنجى عن دواعي التأكيد على ريادها وتسجيل السبق لنفسها، ربما في منافسة مع (بدر شاكر السياب)، ولعل هذا يفسر لنا سر الحماسة التي كتبت بها المقدمة، وسر الحرص على أن تحتفظ للمقدمة بما كان بارزاً من طبيعة هذه المحاولات الجديدة مع تقديم بعض القيم الشكلية الجديدة المستقاة من المدارس الأجنبية، والتي ما نحسب أن (نازك) كانت السباقة إلى إعلانها فهي قيم طرحها "الرمزيون" اللبنانيون وجماعة أبولو، وكتاب (السحرتي) (99) الصادر عام 1948.

وما من شك في أن (نازك)، إن لم تكن قد سبقت (بدر) في تقديم نماذج الشعر الحر الأولى، فهي قد سبقت في مجال الإعلان المركز عنه ظاهرة جديدة.

ومع هذا فثمة ما ينبغي ملاحظته على المنهج الذي تضمنته مقدمة (نازك).

إن أهم ما يلفت النظر، أن الشاعرة طرحت تجربة (الشعر) من جانب شكلي فقط، تناول بشكل أساس الوزن والقافية، وربط ذلك ببعض المفاهيم الحديثة، عن اللفظ والصوت وعن الإيحاء والرمز والغموض ــ وأن هذه المفاهيم كانت تعبيراً عن تأثُر الشاعرة بقراءاتها لنماذج الشعر الأجنبي وما نحسبها أنجزت كثيراً في هذا المجال لأن النماذج الأولى التي طرحتها للتحليل في هذا المجال ــ لولا جانب الصياغة فيها ــ لا تفضل، إن لم تكن دون مستوى عدد من النماذج العربية التي سبقتها سنوات في مجال التجديد.

لقد كان النقص عند نازك، يتمثل بأنها لم تستوعب العيب الأساس في القصيدة العربية، والذي لم يكن الوزن والقافية واللفظ وهي وحدها المسؤولة عنه.

لقد أثارت (نازك) قضية التجديد في مقدمتها، دون أن يكون لها مفهوم متكامل عن هذا التجديد الذي تريده. وكانت الحدود التي اقترحها لا تكفل إحداث تغيير أساس في طبيعة القصيدة العربية بل تتحرك في مجال التهيئة لذلك.

وللباحث أن يعزو ذلك إلى عوامل عديدة، من أهمها أن نازك لم تكن تحمل نظرة متكاملة إلى الحياة، تفسر بها على ضوئها الظواهر وتحللها وتقترح طرق تغييرها، بل إنني لأزعم أنها لم تكن تنطوي على صورة واضحة لطبيعة العمل الشعري كظاهرة حضارية، ولا على وظيفة الشعر في الحضارة "إن الشعر عندها وسيلة وليس بغاية(100)".

في صيف العام نفسه 1949 نشرت مجلة الأديب البيروتية، مقالاً مهماً للناقد المصري محمود أمين العالم، بعنوان "مستقبل الشعر العربي"(101) نقد فيه واقع الشعر العربي، وأشار إلى عيوبه، مؤكداً أن مشكلة الشعر العربي هي مشكلة صياغة، وأن شعرنا مازال تجربة لغوية، وأن ما حققه الشعراء المحدثون، إن هو إلا لعبة ألفاظ تلعب بها اللباقة الذهنية والمصادفة دوراً كبيراً، وأن الغنائية البحت مازالت هي وحدة العمل الشعري، والمعنى البيتي ما يزال هو السند القوي للحكم على قيمة العمل الشعري.

وفي مقابل هذا يؤكد "محمود أمين العالم" أن الشعر الجيد "هو الذي يجعل من تركيباته واقعاً إنسانياً" ويقدم الحل الذي يريده لأزمة الشعر العربي عبر "التخلص من البيتية المقفلة، أما بالخلاص النهائي من القافية مع فتح البيت الشعري، وجعله يفضي إلى الأبيات الأخرى إفضاءً تركيباً ولغوياً، أو البقاء على القافية، لا كنهاية للترتيب اللغوي للبيت بل كجرس موسيقي".

ويقرر "العالم" بأن هذا الذي يدعو إليه، إنما هو عملية شكلية بحتة، ولكنه يرى أن مجرد هذا التغيير الشكلي سيكون لـــه أثر بالغ، ويختم مقاله.. بأن الاتجاه إلى الشعر الحر ــ ويقصد هنا ــ المصطلح الغربي، ما يزال سابقاً لأوانه بالنسبة للشعر العربي ويمكن أن يعتبر بالنسبة للشعر هدفاً أخيراً يسعى إليه عن طريق تطوير حقيقي، لوسائلنا التعبيرية.

ومن الواضح أن الآراء التي قدمها "محمود أمين العالم" في هذا المقال هي أكثر نضجاً وتكاملاً، مما احتوته مقدمة "شظايا ورماد" وربما كان ذلك ناجماً عن أن "العالم" على عكس "نازك" يتبنى منهجاً واضحاً (المنهج الماركسي) فهو أقرب إلى فهم متكامل للعمل الشعري ووظيفته الحضارية، على الرغم من أنه اعتبر تجديد الشكل كفيلاً بأن يوصل إلى تطوير في طبيعة الشعر العربي حيث يلتقي هنا بشكل ما مع "نازك الملائكة".

إن العالم حين ينص على أن قيمة الشعر، هي بمقدار ما يأخذ من الحياة ويعطي لها، فهو إنما يعبر عن فهم جدلي لمنطق الحضارة وقوانينها، وبهذا يجعلنا نحس اختلافه عن (نازك) التي ترى أن الحياة لا قانون لها وأن الشعر لا قانون لـــه يحركه على المستوى نفسه، وهو يتجه في مجال أوسع مما اتجهت خلاله (نازك) إلى آفاق التجديد، حين ينص على فتح البيت الشعري وجعله يفضي إلى الأبيات الأخرى إفضاءً تركيباً وتصويراً.

فهذه الدعوة أكثر من القول بالتلاعب بعدد التفصيلات لغرض تلافي الحشو، وهذا يشجع على الاعتقاد، بأن تصور (العالم) عن عملية التجديد هذه، كان أكثر تكاملاً وأكثر ارتباطاً بعملية التجديد كنظرة عامة.

لا نبالغ حين ندعي بأن "العالم" ــ بين النقاد العرب ــ هو أول من طرح في مقاله، وفي مرحلة مبكرة، قضية الدلالات التي يحتويها العمل الفني، وقضية تحويل الحدث الشخصي إلى حدث إنساني، والإشكال الجزئي إلى إشكال كلي، خلال الصياغة الفنية، وأنه كان أكثر النقاد توفيقاً في تشخيص واقع الشعر العربي، وتأكيده على صفة الغنائية فيه وطابع الإنجاز اللغوي والبلاغي.

ونحن لا ندري إن كان "العالم" قد اطلع حين كتب المقال، على المحاولات التي أنجزها الشعراء العراقيون، أو المحاولات التي أنجزها سواهم "كعلي أحمد باكثير، ولويس عوض" وسواهم في مصر، فهو لا يشير إلى أي محاولة عند دعوته هذه، وإنما يكتفي بالقول، بأنه لم يقدم حتى اليوم على تحقيق عمل فني، غير أفراد معدودين، على ما في أعمالهم من بدائية واستخفاف.

ونحن لا ندري أيضاً، إن كان رواد الشعر في العراق قد قرؤوا مقالة "العالم" هذه ــ رغم أن مجلة الأديب كانت متداولة بينهم ــ على أنهم حتى على فرض كونهم قد قرؤوها، لم يتأثروا بها، لأن كثيراً من القيم التي طرحها "العالم" ظلت مفتقدة في شعرهم حتى وقت متأخر.

على أن النقص الذي اتسم به هذا المقال المهم، كان ينجم عن عموميته أحياناً، وافتقاره الأساسي إلى الجانب التطبيقي بل لعل من المفارقات التي تثير الانتباه، أن "العالم" نشر قبل مقاله هذا، قصيدة لا يجد المتأمل فيها صدى لآرائه هذه.

في عام 1950، صدرت مجموعة "أساطير" لــ "بدر شاكر السياب" ومجموعة "المساء الأخير" لــ "شاذل طاقة" ومجموعة "ملائكة وشياطين" لــ "عبد الوهاب البياتي" ومجموعة "ظلال الغيوم" لــ "صالح جواد الطعمة(102) "فضلاً عن مجموعة "قصائد عارية" لــ "حسين مردان" و"الوتر الجاحد" لــ "أكرم الوتري" و"لعنة الشيطان" لــ "عبد الرزاق عبد الواحد".

ضمت مجموعة "أساطير" عدداً غير قليل من القصائد التي كتبت على النمط الحر، مؤرخة غالباً في ــ 1948، وقد قدم "بدر" لمجموعته هذه بمقدمة حاول أن يتعرض فيها لبعض النقاط التي تضمنتها مقدمة "شظايا ورماد" بطريقة غير مباشرة، فأشار إلى ثورة الشعراء على موسيقى الشعر العربي،

التي تناولت وحدة القافية ووحدة الأوزان، واستعرض باختصار ما تم إنجازه خلال هذا، وذكر أنه حاول ـــ متأثراً بطبيعة "الضربة" في الشعر الإنكليزي، وهي تقابل "التفعيلة" في الشعر العربي التوصل إلى انسجام في موسيقى القصيدة، رغم اختلاف عدد التفاعيل من بيت لآخر.

وأكد على الأبحر ذات التفاعيل الكاملة، على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت لآخر. وأكد على أن أول تجربة لـــه، في هذا المجال، كانت قصيدة "هل كان حباً" وبأن هذا النوع من الموسيقى صادف قبولاً عند كثير من الشعراء الشباب ومنهم "نازك الملائكة".

واستطرد السياب، فأشار إلى الغموض في بعض قصائد المجموعة، وفسّره بحاجة الشاعر إلى التكتم على حبه. وانتقل للحديث عن تنادي المعاني وتداعيها ومزج الوعي باللاوعي وإلى وحدة القصيدة، بحيث يتسلسل المعنى من بيت لآخر كما أكد أهمية "علامات الترقيم".

وتضمنت المقدمة بالإضافة إلى هذا، موقف الشاعر من المرأة، فأكدت أن حياة السياب، كانت كلها بحثاً وانتظاراً للمرأة المنشودة.

وفي الختام يناقش الشاعر موضوع رسالة الفنان في المجتمع، فيشير إلى أنه لا يرتضي أن نجعل الفنان وخاصة "الشاعر" عبداً لهذه النظرية، لأن الشاعر إذا كان صادقاً، فلابد أن يعبر عن آلام المجتمع وآماله، بتعبيره عن آلامه هو وأحاسيسه الخاصة، التي هي في أعمق أغوارها أحاسيس الأكثرية.

ويناقش "شاذل طاقة" في مقدمة "المساء الأخير" كما فعل السياب، قضية الشعر وخدمة المجتمع، فينكر على الشاعر "ألا يلج الطريق الفني لخدمة الجميع، وأن ينظم أقوال الصحف ويخرجها على الناس شعراً"... ثم يشير إلى ما تضمنته المجموعة من قصائد "على نسق منطلق لا يتقيد بقافية واحدة، ولا يلتزم عدداً معيناً من تفعيلات البحور" ويؤكد أن هذا الضرب ليس مبتكراً ولم يكن قط وليد العصر وشبابه، فإن جذوره ممتدة في الشعر الأندلسي..".

والسؤال الذي يجدر البحث فيه هو: أين هذه المقدمات من المحاولات الشعرية التي ضمتها المجموعات "شظايا ورماد" و"أساطير" و"المساء الأخير"؟ هل استطاعت النماذج التي قدمتها أن تكون تطبيقاً للآراء التي طرحتها؟.

لاشك في أن قضية الخروج على تقاليد الوزن، كانت من أبرز ما أشارت إليه المقدمات. وقد طبق الشعراء ذلك عبر عدد من المحاولات الشعرية "الجديدة" في الوزن.

وفي هذا المجال يصح إثارة سؤال جديد: إن كان هؤلاء الشعراء قد اقتنعوا بجدارة الطريقة الجديدة في ترتيب التفعيلات التي تحرر الشاعر، وإن كانت طريقة الخليل قد صدئت لطول ما لامستها الأقلام وألفتها أسماعنا ولاكتها أقلامنا حتى مجتها وتقيأتها.. وإن كنا "حقاً" منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب، حتى لم يعد لـــه طعم ولا لون ــ كما تقول نازك الملائكة في مقدمتها ــ، أو.. إن كانت طريقة الخليل تقدم موسيقى رتيبة، ثار عليها أكثر من شاعر في كل بلد عربي ــ كما يقول بدر في مقدمته ــ.. أفليس غريباً ومثيراً للتساؤل أن تقدم مجموعاتهم نماذج من شعر ملتزم لطريقة الخليل هذه، مع النماذج ذات المحاولة الجديدة؟.. ألا يعكس ذلك وجهاً لتناقض أوليٍّ في ضعف قناعتهم بالمحاولة بحيث ارتضوا نشر محاولات شعرية في قالب لم يعودوا يرتضونه لشعرهم؟ ولئن كنا نملك التجاوز عن هذه الظاهرة عند "بدر" لأنه لم يحمّل المحاولات الجديدة إلا قليلاً، حيث اكتفى بالقول بأن هذا النوع من الموسيقى قد صادف قبولاً عند كثير من شعرائنا الشباب، ولأنه لم يذهب إلى القول بقصور الأسلوب القديم. إننا لا نملك إلا أن نشير إلى أن "نازك" حين حكمت على أسلوب الخليل كل أحكامها تلك، كانت مطالبة ــ انسجاماً مع قناعتها هذه ــ أن تقتصر محاولاتها على الأسلوب الجديد الذي دعت إليه، أو أن تخفف من مبالغتها في الحكم على قوالب الخليل بالقصور.

يمكن الدفاع عن هذا، بأن التجديد، كان عند ذاك في أول مراحله، وأن الأسلوب القديم كان ما يزال يملك تأثيره في مزاج الشعراء الشباب بحكم ماضي محاولاتهم، وبحكم أن المحاولات الجديدة كانت ما تزال دون احتواء مختلف الأغراض.. والقضية ما تزال نظرية.

وقد يكون كل ذلك صحيحاً، إلا أننا لا نجد مندوحة من الإشارة إلى ظاهرة الازدواج هذه، لأننا سنجد أثرها مستمراً عند الشعراء المجددين، حتى مرحلة متأخرة، ولأننا سنجد بعض رواد الشعر، بعد سنوات ينكصون عن الأسلوب الجديد الذي بالغوا في الدعوة إليه.

خلال هذا كان "بلند الحيدري" الذي يعتبر واحداً من رواد الشعر الحر في العراق، ينشر قصائده الجديدة في الصحف والمجلات، وبشكل خاص في مجلة

"الأديب" اللبنانية. ونحن حين نتجاوز التواريخ التي وضعها "بلند" لقصائده في مجموعتي "أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى" و"خطوات في الغربة" لارتباك هذه التواريخ (103). وحين نتجاوز ما صرح به من سبقه إلى النموذج الحر منذ عام 1945(104)، إن علينا أن نثبت أنهما لم يسبقاه في مضمار التجديد العام للقصيدة العراقية أواخر الأربعينات بل أنهما ليبدوان دونه أحياناً في استيعاب بعض مستلزمات التجديد والاتجاه إليه.

إن مجموعة "خفقة الطين" التي أصدرها "بلند" عام 1946 على الرغم مما احتوته من طابع رومانسي، ومن تأثر ببعض نماذج القصيدة العربية المتقدمة، كانت إنجازاً لا يمكن التقليل من أهميته في القصيدة ومرحلة في طريق تجديدها(105).

ولا نغالي حين نذهب إلى أن "بلند" كان آنذاك، أكثر وعياً للعديد من المتطلبات الفنية في العمل الشعري، وبأن استقلال شخصيته ــ نسبياً ــ وتماسه المباشر ببعض المنجزات الجديدة للفن التشكيلي العراقي وتأُثره ببعض معطيات الفكر الوجودي، وحريته أمام تأثيرات التراث الشعرية والنظرية المدرسية والأكاديمية.. كانت عوامل أنضجت لديه وعياً فنياً أكثر تحرراً وجرأة.

لم تتضمن مجموعة "ملائكة وشياطين" "للبياتي" ومجموعة "ظلال الغيوم" لصالح جواد الطعمة. سوى نماذج قليلة وضعيفة من نماذج الشعر الحر في حين خلت قصائد عارية "لحسين مردان" و"الوتر الجامد" "لأكرم الوتري" و"لعنة الشيطان" لعبد الرزاق عبد الواحد، من أيما صدى للمحاولة الجديدة، كما لم نعثر خلال عام 1950 على نموذج من النمط الحر للشعراء الشباب الذين كانوا مثابرين على النثر "كصفاء الحيدري" و"محمود البريكان" و"زهير أحمد القيسي" وسواهم.

وأنه لمما يثير التساؤل حقاً، أن تجربة الشعر الحر، لم تجتذب شاعراً (كحسين مردان) الذي عرف بتمرده وحبه للخروج عما هو مألوف.

ومهما يكن السبب الذي حال بين (حسين مردان) وبين المحاولة الجديدة في وقت مبكر. إن علينا هنا أن نؤكد على القيمة التي تنطوي عليها "قصائد عارية" في مجال الجرأة والتجديد، فذلك يمثل في رأينا جزءاً من ظواهر التطور في الشعر العراقي الجديد بشكل عام.

ويثير الانتباه عدا هذا ــ في مجمل النماذج الحرة التي أشرنا إليها والتي أطلعنا عليها منشورة خلال هذه السنة وما سبقها ــ أنها لم تحتو من المضامين

الاجتماعية والسياسية إلا قليلاً، إن أكثر النماذج تعبر عن تجارب ذاتية ذات طابع رومانسي، على أن المتأمل لا يعدم أن يجد في هذه النماذج إحساساً عاماً بطبيعة الكابوس الذي كان يخيم على العراق.

لاشك في أن سبب هذا، يمكن أن يعزى إلى عوامل عديدة، من ضمنها جو الإرهاب الذي ساد العراق بعيد انتكاس "الوثبة" ونكبة فلسطين، وحقيقة أن "الشعر الحر" كان ما يزال دون القدرة على مطاوعة المضامين الاجتماعية والسياسية، ولهذا فإن قصائد الشعراء الشباب التي تناولت المضامين السياسية بشكل خاص، كانت ذات شكل تقليدي، لم تسمح الظروف آنذاك بنشرها.

في عام 1951 أصدر "بلند الحيدري" مجموعته الشعرية الثانية "أغاني المدينة الميتة" (106)، وكان الشاعر قد نشر أكثر قصائد المجموعة في مجلة "الأديب".

وقد قدم لها (جبرا إبراهيم جبرا) بمقدمة أشار فيها إلى أن الشعر القديم لم يعد يلائم العصر، إذ أنه لم يعد يحتمل "استقلال الأبيات والطابع الخطابي والرنين اللفظي والزخرفة".. ويتحدث "جبرا" عن عصرنا الذي نعيش فيه ويشير إلى تغير نهج الحياة وتأثرنا بحضارة الغرب. ويستطرد فيؤكد أن العصر الجديد، هو نقمة على الشباب لما يخلفه لديهم من نقمة وغضب وحيرة وقلق ويأس. وبأن التغيرات الاجتماعية والعوامل السياسية قد أنتجت مشاكل عاطفية يعانيها الجيل الجديد.

وتنتقل المقدمة للحديث عن الشعر "فالشاعر الموهوب هو الذي يتحسس مشاكل عصره، وينحصر همه في تصويرها كما هي، بعد أن يضفي عليها ثوب الجمال الذي يجعلها شعراً".

ويتحدث "جبرا" بعد هذا عن التجديد، باعتباره "الانطلاق في كلام يصور روح العصر الجديد، بأوزان موسيقية جديدة" ويشير إلى شعر الهمس.. وشعر الصورة الدقيقة والتفاصيل المستمرة النمو ويؤكد على وحدة الموضوع وعلى نمو القصيدة من الداخل، ثم يربط آراءه هذه بالنتاج الأدبي.

ويخصص (جبرا) جزءاً من مقدمته للحديث عن المرأة موضوعاً شعرياً، فيقارن بين موقف الجيل القديم من المرأة وموقف الجيل الجديد، ويحلل موقف الشاعر الحديث من المرأة "حيث أصبحت المعشوقة رمزاً للموت" "والمرأة موضوع غضب".

ثم يربط (جبرا) كل هذه الجوانب بشعر "بلند" فيثبت مجموعة من الملاحظات منها:

أن "بلند" انطلق في كلام يصور روح العصر الجديد بأوزان موسيقية جديدة.

بين شعره والشعر الإنكليزي المعاصر شبه عجيب.

إن شعر "بلند" شعر صور.

إن قصائد "بلند" تنمو من الداخل عبر تفاصيل متماسكة، وإذا بها في النهاية وحدة كاملة.

إن هذه العناصر، تضفي على شعر "بلند" أهمية خاصة في الإنتاج الأدبي الحديث.

ويلاحظ الباحث على "المقدمة" أنها لم تقدم منهجاً أساسياً لنقد الشعر الحديث، عدا ما أوردته من ملاحظات عامة، لا تنهض إلى مستوى صيغة جدية للدعوة الجديدة. وهي عدا هذا لم تتوفر على دراسة ما أنجزه "بلند" في مجال التجديد قياساً لما شهدته السنوات نفسها من إنجازات مماثلة، ومقارنة بالنماذج الأجنبية، ولم تتطرق إلا بشكل موجز جداً لما كان يعنيه الإنجاز الشكلي في الخروج على نظام الصدر والعجز ووحدة القافية، ولعلها للأسباب التي ذكرناها، لم تعن بالجانب التطبيقي بحيث بقيت ملاحظات "جبرا" عامة ومفتقرة إلى السند والنموذج.

تتراوح التجربة العامة لقصائد "أغاني المدينة الميتة" بين حدين أولهما "المرأة" وثانيهما "معاناة الإحساس بالضياع والعبث والخيبة". وقد يرتبط الحدان أحياناً، وينجم أحدهما عن الآخر، كما تضم المجموعة في الوقت نفسه قصائد على النمط الحر إلى جانب قصائد أخرى ذات شكل تقليدي أو شكل مهجري.

في عام 1951(107) صدر عدد من المجموعات الشعرية كـ "رجل الضباب" لـ (حسين مردان) و"همسات عشتروت" لـ (رشدي العامل) و"الأشباح الظالمة" لـ (محمد النقدي) و"عناقيد الحياة" لـ (صلحي إبراهيم) و"النشيد الأحمر" لـ (عدنان الراوي). إلا أن هذه المجموعات لم تتضمن شيئاً يستحق الوقوف عنده في مجال التجديد، سواء في الشكل أم المضمون.

وفي العام نفسه يمكن أن نتابع الشعراء الشباب، من خلال ما نشروه، في مجلة الأديب البيروتية. كان أكثرهم نشراً هذا العام "بلند الحيدري"... إننا نتابع

لـــه قصائده: كبرياء، والعقم، ويا صديقي، وحب قديم، وبرمثيوس، وحلم وأكثر هذه القصائد من النمط الحر..

كما نجد في المجلة قصيدة "لنازك الملائكة" وقصديتين "لعبد الوهاب البياتي" وأربع قصائد لــ "صفاء الحيدري" وقصيدة لــ "طه العبيدي" ولــ "عبد الرزاق عبد الواحد" ومحمد النقدي.

في عام 1952 أصدر "السياب" قصيدته "حفار القبور" وهي قصيدة طويلة كتب عليها الشاعر في الغلاف "ملحمة شعرية"(108).

ولقد كان الاتجاه إلى كتابة القصائد الطويلة، ظاهرة ملحوظة خلال هذه السنوات(109)، سواء على النمط التقليدي أم النمط الحر(110).

والأساس الذي تنهض عليه قصيدة "حفار القبور" هو معاناة الحفار من إدراكه أن مهنته ورزقه يعتمدان على موت الآخرين، وهي تعكس مضموناً اجتماعياً وسياسياً بشكل عام. وتصور أطرافاً من أجواء الحرب وانسحاق الناس ومعاناة "الحفار" للحرمان والحاجة، وهي تفصح بطريقة غير مباشرة عن النوازع الخفية في أعماق الشاعر وموقفه من "الجنس والموت".

تمثل "حفار القبور" في شعر "بدر" تجربة سنبقى نتابع تأثيرها في عدد من قصائده التالية، وسنجد لها تأثيراً في أسلوب غيره من الشعراء حتى سنوات متأخرة(111).

وفي العام نفسه صدرت بعض المجموعات الشعرية التي تتضمن محاولات محدودة من النمط الجديد "كمجموعة" أغاني الربيع" لــ (بشير حسن قطان) و"أجنحة النور" لــ (موسى النقدي) و"الربيع المحتضر) لــ (صالح جواد الطعمة) و"في طريق الحياة" لــ (الفريد سمعان).

وفي العام نفسه نشرت (الأديب) للشعراء العراقيين الشباب، عدداً كبيراً من النماذج الشعرية الجديدة، وقد كان لــ "عبد الوهاب البياتي" النصيب الأكبر من هذه القصائد(112).

ونشرت (لنازك) عدة قصائد(113). بعضها على النمط الحر أما (بلند) فقد نشر ثلاث قصائد(114)، كما نشرت "الأديب" قصيدة لــ (طه العبيدي)(115) و"محمد النقدي"(116) و(صفاء الحيدري)(117)، وفي العام نفسه، نشرت الأديب قصيدة لــ (نزار قباني) بعنوان "حبلى"(118) ولاشك في أن هذه القصيدة أثرت في تجارب الشعراء من حيث مضمونها وقد حظي الشعر

العراقي باهتمام قراءة المجلة، فنشر "عيسى الناعوري" نقداً لمجموعتي نازك الملائكة "عاشقة الليل" و"شظايا ورماد"(119)، ومجموعة "صالح جواد الطعمة" "الربيع المحتضر)(120). وقد أشار "الناعوري" إلى نوع جديد من الشعر أخذ يظهر بكثرة.. على أقلام شعراء الشباب في العراق، وهو شعر متعب للقارئ.. قد يكون في معانيه "حياة وقوة" إلا أن تشكيلة تفعيلاته غير المتجانسة تمنع من رؤية الجمال فيه.

وقد نشرت "نازك الملائكة" في المجلة بحثاً عن "أساليب التكرار في الشعر"(121)، ثم نشرت المقال نفسه في كتابها "قضايا الشعر المعاصر".

وقد أثار نشر قصيدة "حبلى" لــ "نزار قباني" نقاشاً أدبياً دفع إليه "حسين مروة" حيث أشار إلى أن نزار القباني، خرج في هذه القصيدة من نطاق الدوران في مجاهل أنانيته، فإذا به في حشد الحياة، يسمع ويرى ويحس ويفكر"(122). وقد رد "نزار القباني" على ما كتبه "حسين مروة" في العدد نفسه، فعاد "مروة" ورد على نزار في جريدة الحياة، وعلق "جبرا" على كل ذلك بشكل عام بمقالة، ناقش فيها نظرية الالتزام وقال أن الفن تعبير عن شخصية الفرد ثم أشار إلى فوضى استعمال المصطلحات السياسية والفنية خصوصاً عند الأدباء(123).

لم يكن عام 1953 عاماً حافلاً بالنشاط الشعري فلم يصدر خلال هذا العام من المجموعات الشعرية ما يستحق الوقوف عنده(124). إلا أن صدور مجلة الآداب البيروتية، واحتضانها للشعراء الشباب، فتح آفاقاً جديدة للشعر العراقي في مجال النشر، فأصبح ثمة مجلتان تنشران للشعراء العراقيين خارج العراق هما الأديب والآداب.

ظل البياتي أكثر الشعراء نشراً أننا نقرأ لـــه خمس قصائد في الأديب وسبع قصائد في الآداب(125)، وهي قصائد على النمط الحر. أما نازك الملائكة فقد نشرت خمس قصائد(126)، وهي قصائد غير حرة. ولم ينشر بلند الحيدري خلال هذا العام سوى قصيدة واحدة في الأديب(127)، ونشر صفاء الحيدري قصيدتين في الأديب(128) وعدا هذا يجد المتتبع قصيدتين لحارث طه الراوي وقصيدة لمحمود البريكان وقصيدتين لعدنان الراوي وقصيدة لعلي الحلي، ورشيد ياسين ويوسف نمر ذياب وأكثر هذه القصائد من النمط التقليدي، إلا أن المجلتين احتويتا على عدد من المعالجات النقدية. فقد نشرت نازك الملائكة بحثاً بعنوان مزالق النقد المعاصر(129)، وبحثاً آخر بعنوان الشعر

والمجتمع(130) تناقش فيه الدعوة إلى اجتماعية الشعر. وقد أثار مقال نازك الملائكة مناقشات عديدة اشترك فيها رجاء النقاش وسلمى الخضراء الجيوسي (131) وآخرون واستطرد إلى مزيد من بحث موضوع الالتزام.

حظي النتاج العراقي الجديد، كما في السابق، باهتمام النقاد، فكتب الدكتور "إحسان عباس" مقالة عن تطور الاتجاه الفني في شعر "نازك الملائكة" وعلق "نهاد التكرلي" على قصيدة "الملجأ العشرون" لـــ "عبد الوهاب البياتي". وقد أثار تعليق "التكرلي" الشعراء العراقيين وقوله بأن "عبد الوهاب البياتي" هو المبشر بالشعر الحديث، فرد عليه "موسى النقدي" في مجلة الآداب(132).. وقال إن البياتي ليس بشاعر فكرة بل شاعر صور، وانتقص من إلمامه باللغة والعروض. وقد علق على قصيدة "الملجأ العشرون" أيضاً، "رجاء النقاش" فقال.. إن هذا التحليق في دنيا الملاحم على أجنحة حادث يومي تافه، فتح جديد في لغتنا. وإني لأتساءل، إن كان بإمكان التاريخ أن يحصل على أبدع وأروع من هذه القصيدة، لتصوير حالة اللاجئين(133). وفي السنة نفسها كتب الدكتور "إحسان عباس" مقالاً عن قصيدة "بدر شاكر السياب" "حفار القبور"(134).

وأسهم العراقيون في مناقشة ما يدور في الوسط الأدبي، فنشرت الأديب طرفاً من المقدمة التي كتبها "طه العبيدي" لمجموعة "شاطئ الأبد" لـــ "عبد الواحد الصبيحي"(135) ونقدت "نازك الملائكة" القصائد التي نشرتها مجلة الآداب في عددها الثاني(136)، وقد تضمن نقدها عدداً من القيم الشكلية الحديثة. وقدم "مراسل الآداب" في العراق.. صورة عامة للوضع الأدبي مشيراً إلى النقاش الذي كان يدور بين الأدباء حول مهمة الأدب وواجب الأديب، وحول قضية الالتزام، وأشار إلى خلو العراق من المجلات الأدبية، عدا ما تساهم بها الصحف التي تخصص صفحة أسبوعية للأدب، كجريدة العالم العربي ولواء الاستقلال والجبهة الشعبية، والملحق الأدبي للأهالي، ومجلة الأسبوع(137).

وفي العدد الخامس من الآداب، تحدث "سليم طه التكريتي" في مقال بعنوان "وجهة الأدب في العراق" فأشار إلى قلة الملمين باللغات العالمية من العراقيين، وتحدث عن ظهور الواقعية وبروز طبقة جديدة من الأدباء الشباب تفتحت أبصارهم، ليس على ما يبدعه الفكر الغربي، وإنما على واقع الحياة العراقية وما يعج بالمجتمع العراقي من تناقضات، وما يصطرع بين طبقاته المتخاصمة من رغبات... وأشار إلى تأثر الشعر بكل ذلك، بحيث غدا يعرض "صوراً حية

ناطقة عن حياة العامل والفلاح، وما جره الاستعمار والمتعاونون معه من الحكام، من بلاء على البلاد"(138).

وفي الآداب أيضاً تحدث رشيد ياسين عن الأدب الذي تواطأ على قتله أنصار القديم والجديد، أولئك بجحودهم وضحالتهم وانصرافهم عن مشكلات الواقع، وهؤلاء بإسرافهم في التحفي بالألفاظ، وإصرارهم على التسكع في دهاليز الأخيلة والأوهام، وأشار "رشيد ياسين" إلى نماذج من قصص جنسية وقحة، وألغاز شعرية مرقعة(139).

وفي العدد التالي من الآداب نشر "صالح جواد الطعمة" مقالاً بعنوان "شعرنا المعاصر يواكب النهضة الحديثة"(140) تحدث فيه عن الشعر المواكب، الذي يستطيع أن يصور آلام الإنسانية، وما يعانيه المجتمع البشري من قلق واضطراب، داعياً.. إلى إشاعة الخير والعدل والمحبة بين الناس على اختلافهم... ثم يعزو "صالح جواد الطعمة" قصور الشعر في مواكبة الحياة إلى ضآلة الواقعية فيه.

وفي العدد نفسه ينقد "نهاد التكرلي" قصائد العدد الماضي من الآداب(141)، فيقدم لنقده بالحديث عن الالتزام، فيلاحظ وجود اهتمام بالالتزام على حساب الأدب، ويشير إلى أن كتابة الأديب أصبحت تكتسب أهمية خاصة لمجرد أن يتناول مشكلة اجتماعية، يحاول التعبير عنها، بصرف النظر عن نجاحه في التعبير عن هذه المشكلة، بالشكل الأدبي الذي اختاره.

ولقد كان من الأحداث الأدبية المهمة خلال عام 1953، صدور "مجلة الثقافة الجديدة" توجيه مباشر من "الحزب الشيوعي العراقي" ولقد أشرف على إصدار "المجلة" الدكتوران "صفاء الحافظ" و"صلاح خالص". وقد عمل "عبد الوهاب البياتي" في المجلة منذ صدورها، مساعداً للدكتور "صلاح خالص" على إصدار القسم الأدبي منها واستطاعت المجلة أن تستقطب حولها أوسع عدد من الأدباء والشعراء والفنانين والمفكرين التقدميين(142) ولقد نشرت المجلة في عددها الأول، قصيدة لـــ "بدر شاكر السياب" بعنوان "أطفالنا" وأخرى لـــ عبد الوهاب البياتي بعنوان "السجين المجهول"(143). كما تضمن العدد الأول مقالة للدكتور "صلاح خالص" بعنوان "المدرسة الواقعية الحديثة في الفن والأدب. ويعتبر هذا المقال وما تبعه من مقالات مشابهة في إعداد "الثقافة الجديدة محاولة رائدة في تحديد قيم الدراسة الواقعية الحديثة وقد حاول صلاح خالص توضيح الأسس النظرية لهذه المدرسة عبر ثلاث عشرة نقطة، معتمداً على المقالات

والبحوث المختلفة التي قام بها "أقطابها" في مناسبات عديدة، ولاسيما هنري لوفغر اراكون والوار وفركور وستيل وباربوس الخ....

في العدد الثاني من "الثقافة الجديدة" (144) نشر "بدر شاكر السياب" مقطعاً من قصيدته "المومس العمياء" بعنوان "البغايا في الشتاء" (145). وقدم "عبد الوهاب البياتي" نماذج من شعر "بابلونيرودا" وأطرافاً من حياته. وترجم إبراهيم اليتيم مقالاً "لبول ايلوار" عن الشعر الظرفي.

لاشك أن للحرية النسبية التي تميزت بها الأشهر الأولى من عام 1954، أثراً في تنامي النشاط الأدبي في العراق(146) ففي مجال الشعر، صدرت خلال هذا العام لـــ "بدر شاكر السياب" قصيدتان طويلتان هما "الأسلحة والأطفال" و"المومس العمياء" كما صدرت لـــ "عبد الوهاب البياتي" مجموعته الشعرية الثانية "أباريق مهمشة".

ونشر عدد آخر من الشعراء الشباب مجموعاتهم الشعرية، فصدرت مجموعة "من ليالي نيرون" لـــ "محمد النقدي" و"بابلون" لـــ "صفاء الحيدري" و"دماء الحرية" لـــ "صلحي إبراهيم" و"قسم" لـــ "الفريد سمعان" و"قيثارة الريح" لـــ "محمود المحروق" و"الشاعر" لـــ "علي الحلي".

وقد ضمت مجلتا الأديب والآداب، نماذج متزايدة من الشعر العراقي، لـــ "كاظم جواد وعدنان الراوي ورزوق فرج رزوق وزهير القيسي وحسين مردان، وصفاء الحيدري، ومحمد النقدي، وحسن البياتي، ومحمود المحروق، ومجيد الراضي، وعلي الحلي، وعصام عبد علي، وغازي الكيلاني" "كما تضمنت المجلتان مقالات وتعليقات عن الشعر العراقي".

من المرجح أن يكون السياب قد كتب قصيدة "المومس العمياء" بعد الانتهاء من قصيدة "حفار القبور". فلقد كان في الصفحة الأخيرة من "حفار القبور" إشارة إلى قرب صدور "المومس العمياء" عن أسرة الفن المعاصر، ولا يبعد أن يكون لظروف "أسرة الفن المعاصر" وإمكاناتها في النشر، بالاقتران مع الظروف السياسية التي شهدها عام 1952، ثم ما كان من سفر السياب إلى "إيران" أثر في الحيلولة دون نشر القصيدة.

ولاشك أن السياب خلال هذه السنوات، وبتأثير من التطور الفني والفكري والنفسي الذي عاناه، عاد إلى مسودة القصيدة، وأجرى فيها تغييرات لا يمكن التكهن بمقدارها، إلا أننا يمكن أن نقدم نموذجاً لذلك ما فعله السياب حين نشر مقطعاً من قصيدته هذه في (الثقافة الجديدة).

يلاحظ الباحث أن هناك أكثر من علاقة تربط بين قصيدتي "حفار القبور" و"المومس العمياء". فثمة تقارب ملحوظ في انتقاء الشخصيتين: "الحفار" و"المومس العمياء" بل إنه لما يثيره الانتباه، أن "المومس" كانت في قصيدة "حفار القبور" تمثل الشخصية الثانية لقد وجد بدران أن حفار القبور ضحى بالمرأة البغي... فلم لا يتناول الحديث من زاوية النظر إلى تلك المرأة؟ فإن الموضوع أشد إثارة وأقرب إلى النفوس من موضوع الحفار... ولقد كانت بعض الأدوات التي أسعفته في قصيدة "الحفار" ما تزال جاهزة لديه(147).

وعدا عن هذا، فإن هناك تقارباً بين القصيدتين في مجال البناء والنسج الشعري والوزن، حتى ليذهب بعض النقاد إلى الاعتقاد بأن قصيدة "حفار القبور" كانت مقدمة لقصيدة "المومس العمياء"(148).

وتحتفظ هذه القصيدة بمكانة مهمة من تأريخ الشعر الحر، خلال هذه السنوات فهي تمثل إنجازاً متطوراً لتجربة (بدر) الشعرية، وبالتالي من مجمل إنجازات الشعر الحر، ومن يتقصى الشعر العربي المعاصر، يجد تأثير "المومس العمياء" في كثير من نماذج القصيدة الشعرية(149).

لقد نجحت القصيدة في الوصول إلى نموذج شعري ذي جوانب متعددة: سياسية واجتماعية ونفسية، عبر أداء قصصي متوتر، وتناول إنساني يتجاوز المباشرة والتقرير إلى حد كبير.

وتتلخص القصة ــ من حيث كيانها التأريخي ــ في سطور.. فتاة من أصل عربي.... عاشت في كنف أب فقير.. وذات يوم سمعت طلقاً نارياً في الحقول، فهرعت تستطلع الخبر، فوجدت أباها وقد قتله الإقطاعي... متهماً إياه بالسرقة.. وتنشب الحرب، وتستباح أعراض الناس وتصبح بنت الفلاح بغياً ثم تصاب بالعمى، وتحس بوطأة السنين، وبسبب من عماها يبتعد عنها طلاب الشهوة، فتعاني الجوع والحاجة. وفي غمار ذلك تفقد بنتها، وتفقد معها الأمل فلا يعود أمامها سوى الانتظار(150).

وقد نشر "السياب" مقطعاً من هذه القصيدة في مجلة الثقافة الجديدة العدد/2 مع بعض التغييرات. ونشر مقطعاً آخر في مجلة "الأسبوع" التي كان يصدرها خالص عزمي(151).

يؤكد لنا "رشيد ياسين" أن قصيدة "الأسلحة والأطفال" كتبت على وجه التحديد عام 1952، وأن السياب استوحى موضوعها من رؤيته أناساً يدورون على البيوت لشراء السرر والأدوات الحديدية العتيقة، وقد تبادر إلى ذهن "بدر"

إلى أنَّ هذا الحديد يجمع ليعاد صهره، وتصب منه الأسلحة، ومن هنا انبثقت القصيدة(152).

ويبدو أن "السياب" أكمل القصيدة وهو في إيران والكويت، وبعث بها من هناك إلى مجلة "الطريق" اللبنانية. فنشرتها كاملة عام 1953 ثم عاد السياب فنشرها مرة أخرى في العراق بعد أن حذف منها، وأجرى فيها عدة تغييرات(153)، وبالرغم من أن "الأسلحة والأطفال" تنتمي زمنياً إلى "حفار القبور" و"المومس العمياء" إلا أنها تختلف عنهما في عدد من القضايا، فالطابع السياسي فيها أكثر وضوحاً، بحيث يمكن اعتبارها نموذجاً جيداً من نماذج الشعر الملتزم. إنها قصيدة (شاعر شيوعي) في الخمسينات مفعمة بالأمل والثقة وهي عدا هذا تختلف عن سابقتها في النسج والبناء والوزن.

في هذه السنة نشرت الآداب لـــ "بدر" أربع قصائد هي "يوم الطغاة الأخير" و"أنشودة المطر" و"عرس في القرية" و"المخبر" عدا عن قصيدة "غريب على الخليج" التي نشرها في مجموعته "أنشودة المطر" ونص على أنها مكتوبة في الكويت عام 1953(154).

حين نشر السياب "قصيدته" يوم الطغاة الأخير قدم لها بقوله "أغنية ثائر عربي من تونس لرفيقته". وليس في القصيدة أي دلالة على تونس، أو على مميزات تجعل الثائر عربياً، ولكن السياب كان يعلم أنه يتقدم بها إلى مجلة الآداب أول مرة، وأن للمجلة طابعاً خاصاً، ونزعة معينة تحرص عليها، فكان إهداء القصيدة تقريباً إلى المجلة وقرائها(155).

وفي حزيران، نشر السياب قصيدته "أنشودة المطر" ويذكر لنا "بدر" أن "أنشودة المطر" كانت قصيدة طويلة يغلب عليها طابع "الالتزام" ولكنه حذف منها عدة مقاطع(156). وتمثل هذه القصيدة تطوراً هاماً في بناء القصيدة عند السياب وربما في تطور بناء القصائد الحرة خلال هذه السنوات، وقد فتحت هذه القصيدة أمام تجربة الشعر الحر، إمكانية لم تكن مستغلة في استعمال "وزن الرجز"(157).

يذكر "السياب" أنه كتب قصيدة "أنشودة المطر" من وحي أيام الضياع في الكويت(158).. في حين يؤكد "رشيد ياسين" أن "بدراً" كتب المقاطع الأولى من القصيدة (عيناك غابتا نخيل..) عام 1952 في بغداد في مقهى الفرات(159).

في عدد الآداب الصادر في تموز، نشر بدر قصيدة "عرس في القرية" ثم في عدد تشرين الأول نشر قصيدة "المخبر" وقد حاول في الأخير أن يغوص

إلى أعماق ضمير المخبر، ليحلل شخصيته الدنيئة(160). وقد استلهم بدر هذه القصيدة من ارتيابه برجل كان يجلس في مقهى "حسن عجمي" عام 1952(161).

وتنتمي قصيدة "المخبر" في المعالجة والنسج الشعري والوزن وانتقاء الشخصية، إلى مجموعة "حفار القبور" و"المومس العمياء"(162).

يذكر "إحسان عباس" أن "بدر" حين بعث بقصيدته إلى الآداب كان ينوي أن يفتتح القصيدة بعبارة "الجاسوس يفتري على اخيار الناس ويلصق بهم التهم الباطلة والأكاذيب، وأقرب الناس إليه وأشبههم به، مَنْ داس على ضميره فاتهم الوطنيين بالخيانة وأكل لحم أخيه ميتا" فلما نشرت القصيدة في الآداب، لم يكتب تحت عنوانها إلا الآية القرآنية (أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا..)(163).

في العام نفسه صدرت مجموعة "عبد الوهاب البياتي" "أباريق مهشمة" ويذكر لنا "فؤاد التكرلي" أن "البياتي كان قد كلف" نهاد التكرلي بكتابة مقدمة للمجموعة وحين تبنت مجلة "الثقافة الجديدة" نشر المجموعة "حمل البياتي" إلى المجلة هذه المقدمة ولكنها امتنعت عن قبولها(164)، فطلب البياتي من الدكتور "صلاح" أن يكتب المقدمة(165).

.. وفي الوقت نفسه بعث البياتي بمقدمة "فؤاد التكرلي" إلى مجلة الأديب فنشرها بعنوان "عبد الوهاب البياتي المبشر بالشعر الحديث"(166)، ثم أعاد عبد الوهاب البياتي، نشر المقالة في كتاب مستقل، صدر عن (دار اليقظة) عنوانه "عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث".

تعتمد الأفكار النقدية التي تضمنها مقال "نهاد التكرلي" عن الشعر بوجه عام، اعتماداً كبيراً على أفكار الفيلسوف الوجودي "جان بول سارتر" حول الأدب والشعر، التي ضمنها كتابه "ما هو الأدب" وبخاصة الفصل المعنون "ما الكتابة"(167).

وقد تناول مقال "التكرلي" نقاطاً أساسية: أهمها.. نقد طبيعة الشعر "الكلاسيكي"، وتوضيح طبيعة الشعر المعاصر والتجديد فيه، ومناقشة مفهوم الالتزام، ثم تطبيق هذه النقاط على شعر البياتي.

ويخلص "التكرلي" من كل هذا إلى القول.. إن شعر البياتي لا يخضع للتفسيرات العقلية المجردة، وأنه قدم لنا مفهوماً جديداً للشعر.

ويكتسب مقال "التكرلي" أهميته عبر عدد من الحقائق أهمها: استعارة المنهج الوجودي لنقد الشعر العراقي الجديد، ووضعه بذلك بديلاً لمناهج الشعر

القديمة، وللمنهج الذي كانت تقدم الواقعية الحديثة وبشكل خاص من خلال مفهوم الالتزام، وبالتالي عرض المنهج من خلال التطبيق.

تحتوي "أباريق مهشمة"(168) ما يزيد على عشرين قصيدة من النمط الحر، يمكن للباحث أن يميز فيها نوعين من المضامين: أحدهما ذو طابع ذاتي يستمد تجربته من الحب والمرأة والشعور بالغربة والانسحاق، وثانيهما طابع سياسي أو اجتماعي وقد كتب أغلب قصائده عام 1953.

استأثرت هذه المجموعة باهتمام واسع نسبياً، وأثارت نقاشاً اشترك فيه عدد من النقاد والشعراء، وكان "كاظم جواد" قبل صدور المجموعة قد اتهم "البياتي" بسرقة فكرة قصيدته "الملجأ العشرون" من قصة "أشباح بلا ظلال" لـــ "نزار سليم"(169).

ومن الذين ناقشوا المجموعة (عيسى الناعوري)(170) الذي أشار إلى الإغراب في قصائد البياتي والغموض والتكرار وفي الجزء التاسع من المجلة رد على "الناعوري" أحمد عبد الوهاب من العراق متهماً إياه بالتسرع.

وفي عدد حزيران 1954 من مجلة "الآداب" علق "السياب" على ما أشار إليه "كاظم جواد" حول علاقة الملجأ العشرون" بقصة "نزار سليم" مؤكداً أن "عبد الوهاب" لم يحسن تناول المادة الخام من القصة، إذ ظلت القصة أجمل من القصيدة، وعاد كاظم جواد من جديد لنقد المجموعة(171)، ممهداً للدخول إلى الموضوع بمقدمة عن الشعر الحر والواقعية الحديثة وقيمها، ثم أشار إلى أن صدور "أباريق مهشمة" أثار حركة في الجو الأدبي في العراق، وأكد على أن الديوان يتراوح بين وجودية مفتعلة وبين رومانتيكية خائبة، ويتحدث "كاظم جواد" عن خضوع "البياتي" إلى شتى التأثيرات فَقَلَّدَ وحاكى إلا في قصيدتين هما من روائع الشعر العربي المعاصر "القرصان" و"ريح الجنوب" ويناقش "كاظم جواد" بعد ذلك مقال "نهاد التكرلي" فيشير إلى أن "نهاد" اعتمد موازين نقدية مستوردة من الخارج، وأنه قد أهان كفاح خمسين سنة مر بها (الفكر العربي) ويؤكد أن البياتي تأثر بعدد كبير من الشعراء العرب.

ثم يحاول "كاظم جواد" بعد هذا البرهنة على تأثر "البياتي" بـــ ناظم حكمت وبابلو نيرودا والجواهري "متهماً إياه" بالسرقة.. مقدماً عدداً من الأمثلة(172).

في العدد الثامن من مجلة الآداب، كتب "أكرم توفيق" عن المجموعة، مشيراً إلى أن وفرة إنتاج الشاعر وسرعته أثرت في شعره وتحدث عن

الأسلوب النثري للقصائد، وعن استعمال الألفاظ غير الشعرية وعن عدم وضوح الرؤية الشعرية.

وفي العدد نفسه تناقش "روز غريب" اتهام "كاظم جواد" للبياتي.. بالسرقة، فتقول بأن اقتباس شذرات وألفاظ متفرقة، لا يكفي لتسجيل السرقة، ولاسيما إذا كانت العبارات مأخوذة من الأدب العالمي.

في العدد التاسع من الآداب(173)، يعود "كاظم جواد" ثالثة.. فيذكر أنه أورد سرقات البياتي ليثبت ما كان قاله عن شخصيته، ثم يلاحظ أن قصيدة "موت الفلاح محمود" ذات علاقة بقصيدة "يونس الأعرج" لـــ "ناظم حكمت" وأن قصيدة "الرحيل" تذكره "بقصيدة" "بلند الحيدري" "ساعي البريد".

وقد رد "ناظم توفيق" على ما كتبه "كاظم جواد" و"عيسى الناعوري"(174) فأكد تطور "البياتي".. وقال "إن القصائد المنطلقة يشوبها شيء من الغموض والتفكك، ويكثر فيها التكرار ويصيبها الجفاف واستدرك بأن بعض القصائد تبلغ مستوى عالياً من اتصال الموسيقى الشعرية وتماسكها وانسجامها وطغيان البساطة عليها، وفي مجال المضمون أوضح ناظم توفيق أن القصائد تتوزع بين ما يعالج تجارب فردية ضيقة الأفق، تعكس نفساً مضطربة قلقة وجل القصائد من هذا النوع، وبين ما يعالج تجارب أوسع تتصل بجوانب المجتمع وتتعرض إلى أحوال الفلاحين والعمال والمضطهدين، وبين نوع ثالث، يتصل بنضال الإنسان في الأرض من أجل الحرية والسلام والكرامة والإنسانية.

ويشير رد (ناظم توفيق) إلى أن للبياتي طريقة في التعبير تميزه وإلى أنه الآن مع الطليعة التقدمية.

وعاد "ناظم توفيق" ثانية فنشر كلمة في الأديب(175)، أوضح فيها أن كلام "كاظم جواد" يشم منه رائحة هجوم مقصود ضد جماعة منها البياتي، وأكد أن الشاعر استنكر مقالة "نهاد التكرلي" ولذلك لم تطبع في المجموعة، وكان منتظراً أن تكون مقدمة لها.

ويوضح "ناظم توفيق" في ختام كلمته، بأن لا عيب في أن يتأثر البياتي بـــ "ناظم حكمت" لأنه تأثر شاعر نام، بشاعر كبير.

وفي عام 1955 كتب حسين مردان "نقداً لمجموعة أباريق مهشمة"(176)... تحدث فيه عن هيكل القصيدة، فأشار إلى أن أكثر قصائد "عبد الوهاب" مهشمة الهيكل، وأن السلك الخفي الذي يربط الصور ببعضها.. لا يبدو إلا متقطعاً، ثم

نوه بأهمية التكرار في الشعر الحديث، ويرى حسين أن التكرار عند البياتي هو تكرار خارجي لكلمة معينة أو جملة مجردة، ثم يحكي عن تقليد "البياتي" لــ "ناظم حكمت" في مجال التكرار، وفي استغلال الأمثال الشعبية، أما عن "الكلمة" فيرى الناقد أن من أبرز عيوب البياتي، عدم قدرته على اختيار "الكلمة" وإبراز حيويتها، ولهذا فشعره كوم هائل من "الكلمات" تتدافع فيما بينها، ولولا الواو الذي يستعمله السيد "عبد الوهاب" في قصائده...

وفي الختام يتحدث "حسين مردان" عن "البياتي" و"كاظم جواد" و"السياب" الذين يدفنون رؤوسهم في كتب الشعراء المشهورين، يستمدون من أفكارهم وفنهم شيئاً، يبنون عليه قصيدة جديدة، ولذلك تلمح في قصائدهم أوصافاً غريبة وصوراً لا تمت إلى محيطنا بصلة.

إلا أن أبرز ما كتب عن "البياتي" كان يتمثل في البحث الذي أصدره الدكتور "إحسان عباس" عام 1955، في كتاب أسماه "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث ــ دراسة تحليلية" استوعب ثمانية فصول. وقد تحدث إحسان عباس في الفصل الأول، عن علاقة شعر "البياتي" بجماعة التصوريين وبشعر "ت. س. إليوت" بشكل عام، ثم خصص الفصل الثاني للتفريق بين الشاعرين، وفي الفصل الثالث يبحث "إحسان عباس" في الشكل عند "البياتي" من حيث الوزن والتكرار والتشبيه، ويستطرد من ذلك إلى الغموض وأسبابه أما الفصل الرابع، فيدرس فيه "إحسان عباس" الصورة في شعر "البياتي" فيميز بين ما يسميه صوراً عريضة وصوراً طويلة. وفي الفصل الخامس يتابع "إحسان عباس" الأسطورة في "أباريق مهشمة" بين "سيزيف وبرميثوس" ثم يحلل في الفصل السادس طبيعة الرموز عند الشاعر "كالباب والجدار والسور والموتى... الخ. فإذا كان الفصل السابع: تحدث "إحسان عباس" تحت عنوان "يقظة الضمير" عند البياتي الذي وجد نفسه بعد أن كادت تلقيها التيارات المتضاربة في غمرة الاضطرار.. فنفض عنه كثيراً من غبار الماضي ونظر إلى الحياة وهو أكثر إيماناً بنفسه. ويكون الفصل الثامن مخصصاً لاضطراب الصورة. ويقدم "إحسان عباس" لذلك جملة ملاحظات عن الصورة عند البياتي وتنافر أجزائها أو دورانها حول محور واحد ثم يختم "إحسان عباس" بحثه بعدد كبير من الملاحظات، منها أن "البياتي" شاعر كبير يتمتع بنصيب لا ينكر من الأصالة وقوة الشاعرية.

و"إحسان عباس" بالإضافة إلى هذا كله، أهمل دراسة حياة البياتي وشخصيته وظروفه الشخصية التي يمكنها أن تساعد ــ دون شك ــ على الاقتراب بشكل أنسب من تجربته الشعرية. وبدلاً من هذا كله افترض أن البياتي متأثراً بالتصويريين وبــ "ت. س. إليوت" بشكل خاص، وبنى على هذا الافتراض أهم فصول دراسته، ولقد كان طبيعياً لهذا أن يصل إلى نتائج تفتقر إلى الأدلة الموضوعية.

ويلاحظ على منهج الكتاب أن "إحسان عباس" لم يدرس الأوضاع التي كان يعيشها العراق سياسياً واجتماعياً وثقافياً، وبالتالي لم يعن بتبين أثر هذه الأوضاع في شعر البياتي، كما أنه لم يعن بالإطلاع على الأوضاع الأدبية في العراق، وبشكل خاص تطور التجربة الشعرية الجديدة، ولهذا فلقد كانت دراسته لــ "عبد الوهاب" مجردة ومعزولة عن ارتباط شعر "عبد الوهاب البياتي" بالحركة الشعرية في العراق.

لم تنشر "نازك الملائكة" في مجلتي "الآداب والأديب" هذا العام سوى أربع قصائد(177)، وليس بين هذه القصائد سوى قصيدة واحدة على النمط الحر، هي قصيدة "النهر العاشق" التي استوحتها من فيضان دجلة عام 1954(178).

أما "بلند الحيدري" فلم ينشر سوى قصيدة واحدة في مجلة الأديب بعنوان "خداع".

على أن ما تنبغي ملاحظته خلال عام 1954، هو ازدياد عدد الشعراء الشباب الذين جربوا النمط الحر من الشعر، وإقبالهم المتزايد على النشر، واتساع الاهتمام بنقد الحركة الشعرية الجديدة، والاتجاه لتثبيت بعض معالمهما.

ولقد أثار المقال الذي نشرته "نازك الملائكة" بعنوان "حركة الشعر الحر في العراق"(179). من جديد قضية السبق في الشعر الحر، فلقد حاولت "نازك" أن تثبت أنها السابقة إلى هذه التجربة، كما تضمن المقال حديثاً عن الظروف التي نشأ فيها الشعر الحر والمزايا المضللة فيه، ثم تنبأت بأن حركة الشعر ستتقدم في السنين القادمة، حتى تبلغ نهايتها المبتذلة، فهي اليوم في اتساع سريع صاعق ولا أحد مسؤول عن أن شعراء نزري المواهب، ضحلي الثقافة، سيكتبون شعراً غثاً بهذه الأوزان الحرة.

وفي الجزء الثالث من "الأديب" رد "جلال خياط" على "نازك" فأكد أنه إذا كان الشعر الحر قد ازدهر في العراق، فإن هذا لا يعني أن العراق أول من

عرف الشعر الحر(180). واستعرض مفهوم الشعر الحر عند الأوروبيين، ثم أشار إلى المحاولات التي جرت في هذا المجال في الشعر العربي الحديث.

وفي العدد الرابع من مجلة الآداب، يكتب "علي الحلي" منوهاً بإنجازات "أبي ريشة" و"محمود حسن إسماعيل" و"جورج صيدح" و"علي محمود طه" مشيراً إلى أن هؤلاء قدموا شعراً ينبض سحراً ويقطر جمالاً ويدق عاطفة وفناً عميق الغور... دون أن يضعوا تجاربهم في إطار من الشعر المرسل الطلق الحر، "ثم يقول: ...ولكني أرى أن وراء هذه الفورة الصاخبة من شعر أكثر شباب العراق غولاً مخيفاً، قد يحدق يوماً بالشعر العربي، باسم التجديد، ليلقيه في مهاوي الضلال..." ثم يشير إلى أن النماذج المقدمة من هذا الشعر، هي اجترار ومحاكاة وتقليد للسياب رائد التجديد بالحق في شكلية التعبير مع صيانة الجوهر الفني(181).

وقد دخل السياب معمعة النقاش في قضية السبق هذه، فكتب في العدد السادس من الآداب، يقول: إن نازك لم تكتب مقالها في الأديب، إلا كرد فعل لمقال نشره "نهاد التكرلي" في الأديب بعنوان "عبد الوهاب المبشر بالشعر الحديث...." ثم يتحدث "السياب" عن قضية السبق في تجربة الشعر الحر، فينوه بمحاولة "علي حمد باكثير" في ترجمته لرواية "شكسبير" "روميو وجولييت" ويناقش ما ذكرته "نازك" من أن الصحف لم تنشر شيئاً من الشعر الحر بين ظهور ديوان "أزهار ذابلة" وقصيدتها "الكوليرا" (التي يرى "بدر" أنها ليست من الشعر الحر) وبين صدور ديوانها "شظايا ورماد".. مؤكداً أنه نشر في تلك الفترة ما لا يقل عن خمس قصائد من الشعر الحر في الصحف البغدادية والنجفية، كما نشر "بلند الحيدري" قصيدة أو أكثر في مجلة الأديب ثم يؤكد السياب، أن الشعراء العراقيين الذين كتبوا على طريقة "الشعر الحر" لم يتأثروا خطى "نازك الملائكة" ولا خطى "باكثير" وإنما تأثروا خطى "السياب"... يقول "بدر" أن الشعر الحر هو أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة من بيت وآخر، وأنه بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد، جاء ليسحق الميوعة الرومانتكية وأدب الأبراج العاجية، وجمود الكلاسيكية والشعر الخطابي(182).

ــ لقد كان في ما كتبه كاظم جواد عن "أباريق مهشمة" في مجال الرد على من دافع عن "عبد الوهاب"، كثير من القيم النقدية والتاريخية في مجال الشعر الحر فهو يشير إلى علاقة الشعر الحر العربي بالشعر الحر الغربي ــ وإلى الضرورات التي دعت إلى تجربة الشعر الحر، ويؤكد أهميته أن يكون

للمضمون الجديد شكل جديد، ويربط حركة الشعر الحر بقيم الواقعية الحديثة(183)، ويشير "كاظم" عدا هذا إلى أن قصيدتي "الكوليرا لنازك الملائكة" و"هل كان حباً" هما أقرب إلى الموشح، ويرى أن قصيدة السوق القديم لـــ "بدر شاكر السياب" هي التي كانت حقاً تحمل طابع التجديد الصحيح، وقد قلدها أكثر من شاعر عراقي(184)... وقد علق "بدر" على رأي "كاظم" بأن قصيدته "هل كان حباً" تختلف مقاطعها من حيث ترتيب القوافي، ومن حيث توزيع التفاعيل على الأبيات(185).

ونشرت مجلة الأديب مقابلة مع "البياتي" حول الشعر العربي الحديث(186)، وقد حاول البياتي في هذه المقابلة أن يؤكد يساريته، فتحدث عن الاستعمار وعملائه وأكد أن الأدباء في العراق، ثلاث فئات: فئة تسير في ركاب الاستعمار والرجعية، وفئة مع الشعب، وثالثة تتأرجح بين الفئتين... وقال "البياتي" خلال المقابلة... أنه لم يترك ديوان شعر قديم أو حديث إلا وقرأه وأنه يُتقنُ اللغة الإنكليزية.

شهدت نهاية عام 1954 والسنوات التي تلتها، إرهاباً شديداً في العراق "فلقد ألغيت جميع الصحف والمجلات الشريفة... وحجر على الفكر ووضعت أمامه السدود والقيود.. وأسقطت الجنسية عن عدد من العراقيين التقدميين، وأودع عدد منهم السجون والمعتقلات، ونفي آخرون(187)... وقد نال الأدب والأدباء من ذلك شيء كثير، فاعتقل بعضهم وسيق آخرون إلى معسكر التدريب في "السعديّة" و"بغداد" وفصل بعضهم من عمله وفر آخرون إلى "سوريا ومصر"(188).. ولقد كان على الأدب والشعر أن يتحرك ضمن حدود هذا الجو الإرهابي الطاغي.

لم يصدر خلال هذا العام سوى أربع مجموعات شعرية، هي "قصائد ليست للآخرين" "لسعدي يوسف" و"وجد" لرزق فرج رزوق... و"لحظات قلقة" لهاشم الطعان... و"أباطيل" ليوسف نمر ذياب.

ويغلب على هذه المجموعات ــ الطابع الذاتي أو الاحتماء بالغزل فما كان لهذه القصائد أن تنشر لو تعدت هذه الحدود، ولقد صور "سعدي يوسف" ذلك في مقدمته القصيرة للمجموعة، حين أسماها "قصائد ليست للآخرين" وحين كتب.. ولكنني كنت أنسى البندقية أحياناً وأعبث بدلاً عنها ــ بخفيف ثوب حرير وقد كانت قصائد المجموعة مثلاً لأثره الجميل المتعفن.. واليوم أعود.. وتعود معي أغنياتي.. أما بندقيتي.. "ويستطرد: "لقد أخذ كثير من الأصدقاء على القصائد

هذه أنها تعني بالشكل "عناية فائقة" .. وتنسى "المضمون"... إنني أقدر مآخذ أصدقائي جيداً".

وحين يستعرض المتتبع عناوين القصائد التي نشرت في الأديب والآداب يتأكد لديه الانطباع نفسه.. إننا نقرأ "أنا عائد" لعبد الحليم لاوند "أحبك" لسعدي يوسف "حياتي" لبلند الحيدري.. "الشراع" رزوق فرج رزوق... "أنت" حارث طه الراوي... "فراشتي تكتب لي" لــ "عصام عبد علي"... الخ ولم يكن ثمة مجال للكتابة في موضوع يعكس الظروف التي يعيشها العراق، إلا من خلال القضايا العربية والاجتماعية بشكل عام، فكتب "علي الحلي" "أعراس الثورة"(189) وكتب "محمد جميل شلش" "أمتي"(190)... و"معايدة من باريس".. وكتب "كاظم جواد" "فلسطين أبداً" وكتب "حسن البياتي" "لقيطة"... الخ.

وتابع الشعراء نشر قصائدهم في مجلة الأديب والآداب أننا نقرأ لــ "عصام عبد علي" و"زهير أحمد" و"سعدي يوسف" و"حسن البياتي" و"رزوق فرج رزوق" و"صفاء الحيدري" و"عبد الحليم لاوند" و"علي الحلي" و"كاظم جواد".

لم ينشر "عبد الوهاب البياتي" خلال هذه السنة أي قصيدة، سواء في الأديب أم في الآداب.. أما "نازك الملائكة" فقد نشرت قصيدة "صلاة للقمر" و"أغنية حب للكلمات" الأولى تقليدية والثانية من النمط الحر... ونشر "بلند الحيدري" قصيدة في الأديب بعنوان "ثلاث علامات".

ونشر "بدر شاكر السياب" عام 1955 في مجلة الآداب قصيدة "من رؤيا فوكاي"(191) و"مرثية الآلهة"(192) و"مرثية جيكور"(193) وقصيدة "تعتيم" وهي قصيدة من النمط الحر.

ولقد تصدى "للسياب" ناقدان كبيران عرف عنهما الأخذ بالنظرة اليسارية في تقويم الأدب والشعر.. وهما "رئيف خوري" و"محمود أمين العالم".. وكان من رأي "رئيف خوري"(194) حين قرأ قصيدة من رؤيا فوكاي أن السياب يعرف كيف ينبغي للشعر الجديد حقاً.. أن يكون من حيث الموضوع والتعبير... إلا أنه حين يحاول النهوض بما يعرف أنه الواجب تخونه مقدرته.. وكان رأي "العالم" حين قرأ "مرثية الآلهة".. أنها قصيدة مثقلة بكثير من الأفكار غير المتمثلة تمثلاً فنياً.. فهي مزدحمة الصور غير المترابطة(195) وأشار إلى أن هذه القصيدة، ذكرته بمحاولات "عزرا باوند" و"ت. س. إليوت" من حيث

تضمين القصيدة بعشرات من الإشارات التي تنقل أجواء مختلفة ولكن "العالم" أكد على الفرق بين محاولة "إليوت" ومحاولة "بدر" لأن التضمينات في قصيدة "بدر" غير مندمجة، مما جعلها تفقد تماسكها ووحدتها الفنية.

ولقد أشار "بدر" في معرض رده على "رئيف خوري" و"محمود أمين العالم" إلى عدد من القضايا التي تخص تجربته الشعرية فأكد على ضيقه، لأنه يستفيض في الموضوع الذي يعالجه.. وقال: "إن الشاعر الحق هو الذي يشعرك بأن لديه أشياء أخرى لم يقلها... وهو من يقول خير ما عنده، لا كل ما عنده"(196).

وأشار "بدر" إلى قضية الوضوح والغموض في الشعر، وتساءل إن كان الوضوح في الشعر شيئاً لازماً... فأين يمكن أن يوضع شعراء "كإليوت وأديت ستويل ورامبو وأبو تمام والمتنبي(197).. وأثار السياب عدا هذا قضية سبقه مع "كاظم جواد" إلى اكتشاف إمكانية "وزن الرجز"... وقد علق على ذلك "صلاح عبد الصبور"(198) فقال: "إن "بدر" ليس أول من استعمل "مستفعلن" عروضياً حراً، بل إن أول واحد هو "لويس عوض" في قصيدته "كرياليسون" المنشورة عام 1937، وينص "صلاح عبد الصبور" على أن "لويس عوض" أشار في مقدمة ديوانه إلى صلاحية "الرجز" في القصيدة الشعرية.

ولقد أدى تدخل "عبد الصبور" في النقاش إلى مزيد من النقاش حول الواقعية، واستعمال القضايا اليومية في الشعر.. الخ.

في عام 1955 تزوج "بدر" فتاة في العقد الثالث من عمرها تعمل معلمة، ولم تكن على قدر من الجمال والثقافة، ولقد شغل السياب خلال هذا العام بجمع القصائد التي ترجمها من الشعر المعاصر، وقد نشرها في خريف عام 1955 في كتاب بعنوان "قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث"(199)، ولعل السلطة بسبب من أن هذه المجموعة احتوت على نماذج لشعراء يساريين "كناظم حكمت وبابلو نيردا" رأت أن تعتقل "بدر" وتقدمه للمحاكمة، فحكم عليه بغرامة قدرها "خمسة دنانير" بحجة أنه لم يذكر اسم المطبعة في الكتاب(200).

ونشر الدكتور "إحسان عباس" في مجلة الأديب بحثاً بعنوان "بين عبد الوهاب البياتي وت. س. إليوت" وهو فصل من الكتاب الذي أصدره بعدئذ بعنوان: "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث" وقد أشرنا إليه سابقاً، كما نشر الدكتور داود الله سلوم، مقالاً بعنوان "المدارس الجديدة في الشعر العراقي المعاصر"(201).

وقد قدمت مجلة الآداب خلال هذا العام، عدداً من البحوث حول الشعر العربي الحديث، كان منها استفتاء عن مستقبل الشعر الحديث(202). ودراسة "لمحمود أمين العالم"(203) عن الشعر المصري الحديث، وترجمة لمقال بعنوان "أصوات الشعر الثلاثة"(204) لـ "ت. س. إليوت" ومقال لـ "نعمات أحمد فؤاد" بعنوان خصائص الشعر العراقي الحديث(205). ودراسة "لمحي الدين إسماعيل" بعنوان "ملامح الشعر العراقي الحديث(206) ومناقشة لـ "بلند الحيدري" في موضوع الأدب بين الخاصة والكافة(207).. ونقد قصيدة "فلسطين أبداً" "لكاظم جواد" كتبه الدكتور "علي سعد"(208).

وواضح من كل هذا، أن الشعر الجديد استطاع أن يزيد تأثيراً وأن يستأثر بمزيد من الاهتمام، ويغتني من خلال النقاش والنقد بقيم جديدة.

في عام 1956 وجهت جريدة الأخبار في العراق، سؤالاً إلى عدد من الأدباء العراقيين.. هو: "ما الذي تقترحونه لبعث الحركة الأدبية في العراق وانتشالها من الجمود الذي هي فيه؟ فأجاب "السياب" عن هذا السؤال قائلاً: "هناك فئة من الشعراء والكتاب العراقيين لا تنقطع عن الإنتاج، ولكن إنتاجها لا يرى النور لعدم وجود مجلة أدبية تنشر هذا الإنتاج.. فنحن في إجهاض فني مستمر، نكتب دون أن ننشر، ولابد أن يؤدي استمرار مثل هذا الحالة إلى العقم والإجداب.

أما "حسين مردان" فقال... "إن الحركة الأدبية في العراق في فوران دائم.. وإذاً ليس هناك أي نوع من الجمود في الأدب العراقي، وإنما هناك تجمع أدبي لا يجد منفذاً إلى الاندفاع.." وأجاب "كاظم جواد" بقوله: "وإذا كانت الوسائل الآنية قاصرة على حمل ما يتفتح في نفوس الأدباء الحديثين من قيم، فلا يعني ذلك أن قصور الوسائل دلالة على قصور الأدباء.

أما "بلند الحيدري" فأجاب: "من يسمع السؤال يخال أن الأدب العراقي في آخر حالات مرضه، وليس ذلك صحيحاً بلا شك... نحن بحاجة إلى قراء ممتازين.. نحن بحاجة إلى أدباء مخلصين لأنفسهم وقرائهم، يريدون من الأدب شيئاً أكثر من شهرة رخيصة كما يفعل بعض المتياسرين والملحدين والماجنين(209).

وتعبر هذه الإجابات رغم اختلافها عن الواقع الأدبي بشكل عام والحركة الشعرية بوجه خاص.

في سنة 1956 صدرت المجموعات الشعرية التالية "المجد للأطفال والزيتون"، لــ "البياتي" و"أغاني الغابة" لــ "موسى النقدي" و"طيبة" لــ "عبد الرزاق عبد الواحد"، و"من شفاه الحياة" لــ "حسن البياتي" و"طبول الرعب" لــ "حساني علي الكردي" و"دموع وزهرات" لــ "أحمد عبد الله الحسو" و"طريق أبي الخصيب" لــ "عبد الجبار داود البصري" و"مشاعر قلب" لــ "محمد جواد علي" و"قصائد غير صالحة للنشر"(210) و"مختارات من الأدب البصري الحديث"(211).

أصدر البياتي مجموعة "المجد للأطفال والزيتون" عام 1956، وهو هارب من العراق.. وقد كتب مقدمة المجموعة "عبد الرحمن الشرقاوي وأحمد سويد المحامي" والمجموعة تضم قصائد كتبها الشاعر بعد صدور مجموعته "أباريق مهشمة" وأغلب القصائد من الشعر الحر. وذات مضمون سياسي حافل بالشعارات.

وفي العام نفسه أصدر "موسى النقدي" مجموعته الثانية "أغاني الغابة" وقد كتب "عبد الوهاب البياتي" مقدمة لهذه المجموعة، وليس فيها ما يستحق الوقوف عنده، وتضم هذه المجموعة اثنتين وعشرين قصيدة، اثنتان منهما تقليديتان، وسائر القصائد من النمط الحر وجميع القصائد ذات مضمون إنساني عام.

كما أصدر "عبد الرزاق عبد الواحد" مجموعته "طيبة" وقد ضمنها ثلاث عشرة قصيدة من النمط الحر مكتوبة بين الأعوام 1950 ــ 1956 وقد قدم هذه المجموعة أيضاً "عبد الوهاب البياتي" وأغلب نماذج المجموعة ذات اتجاه اجتماعي، أما القصائد ذات الطابع السياسي فقد نشرها في مجموعته "أوراق على رصيف الذاكرة"(212).

لم ينشر "السياب" خلال عام 1956 سوى خمس قصائد، أربع منها نشرها في مجلة الآداب وهي "في المغرب العربي، رسالة من مقبرة قافلة الضياع، وأغنية في شهر آب.. أما الخامسة "بور سعيد" فقد نشرها في مجلة "الفنون".

تعتبر قصيدة "في المغرب العربي" ــ وهي من القصائد الطويلة نسبياً ــ إحدى قصائد السياب ذوات المضمون القومي والسمة الإسلامية أنها تعتمد التأريخ للمقارنة بالحاضر فهي تجربة من يقرأ اسمه على "شاهد" قبر ويحار: أحي هو أم ميت، وقد جرب الشاعر أن يمزج في القصيدة بين الهزج والرجز والوافر(213).

أهدى "السياب" قصيدته "رسالة من مقبرة" إلى المجاهدين الجزائريين، والإهداء يمكن أن يشوش من التجربة الحقيقية للقصيدة، لاسيما وهو يرتبط بمقطعها الأخير، فيسحب التجربة من حدودها الذاتية إلى حدود سياسية، ذاك أن أساس المعاناة في القصيدة، يمكن أن يلمح عبر الإحساس بالموت، وربما ضمن تجربة شهيد بحيث يصبح هذا الغزل الرهيب بالقبر والموت ممكناً.

أما "قافلة الضياع" فهي تعرض لتجربة اللاجئين الفلسطينيين عبر رموز مسيحية وإسلامية تاريخية.

وتنفرد قصيدة "أغنية في شهر آب" بين جميع قصائد السياب، خلال هذه السنوات ــ بل لعلها تنفرد بين جميع قصائده على الإطلاق، تجربة، ومعالجة، ووزناً. وقد اتهم السياب لدى نشره هذه القصيدة باعتبارها تجربة جديدة، بأنه استوحاها أو سرقها من قصيدة "ت. س. إليوت" "أغنية العاشق بروفروك"(214).

وخلال العدوان الثلاثي على مصر، كتب السياب قصيدة "بور سعيد" ونشرتها لـــه مجلة "الفنون"(215) وهي ذات مقاطع حرة وتقليدية.

ولم نعثر على قصائد منشورة في هذه السنة لـــ "عبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة". أما "بلند الحيدري" فقد نشر في مجلة الأديب قصيدة بعنوان "الخطوة الضائعة".

"ونشر كاظم جواد" عدداً من القصائد في مجلة الآداب كما نشر في الأديب "رزوق فرج رزوق ومحمد سعيد الصكار وراضي مهدي السعيد وماجد حسين وطالب الحيدري وعبد الوهاب الغريري".

وفي عام 1956 نشر "خضر الولي" مقابلات أجراها مع عدد من الشعراء، كان منهم "بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري وكاظم جواد" تناولت أطرافاً من التجربة الشعرية في العراق، وآراء الشعراء في نتاجهم ونتاج زملائهم وفي المدارس الفنية والقيم النقدية، وقد أسمى "خضر الولي" مجموعة هذه المقالات "آراء في الشعر والقصة". ويبدو أن "خضر الولي" جمع هذه الآراء قبل عام 1956، وأنه كان يري كل شاعر الآراء التي ذكرها من قبله زميله مما جعل آراء الشعراء حادة ومشوبة بطابع الاتهام والتعريض.

وقدمت مجلة الآداب والأديب، إسهامات في دراسة التجربة الشعرية فكتب "عبد المحسن طه بدر" دراسة عن "الشعر العربي والتجربة الإنسانية"(216)

ونشر "منح صلح" ترجمات عن "ت. س. إليوت" حول "موسيقى الشعر" (217) وحول "الشعر الحر والشعر الصعب"(218).

رغم أن إرهاب السلطة ظل يلاحق التقدميين، فقد كان عام 1957 حافلاً بالنشاط على مختلف الأصعدة، وكان التعاون بين القوى السياسية التقدمية يعبر عن تطور مهم من خلال صيغة "جبهة الاتحاد الوطني" وكان تنامي حركة التحرر العربي، وبشكل خاص في مصر وسورية يعكس آثاره على الأوضاع في العراق.

أما الوضع الأدبي فقد كان يتمثل بركود ظاهر داخل العراق، تعكسه قلة الصحف التي تعنى أو تستطيع نشر نتاج الأدباء والشعراء التقدميين وهرب عدد كبير من المفكرين والسياسيين والأدباء إلى سورية أو إلى مصر.

ولكن نشاط الأدباء العراقيين كان يجد طريقه إلى المجلات والصحف العربية في الآداب والأديب والثقافة الوطنية والنور، كما استطاعت مجلة "شعر" التي صدرت هذا العام أن تجتذب عدداً من العراقيين فنشروا فيها نتاجهم.

وخلال هذا العام صدرت مجموعة "قرارة الموجة" لـــ "نازك الملائكة" و"أشعار في المنفى" لـــ "عبد الوهاب البياتي"، وأغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى، لبلند الحيدري" كما صدرت مجموعة "رياح الدروب" لراضي مهدي، وقاطع طريق لـــ "عبد الرزاق حسين" و"صوت من الجزائر" لـــ "كاظم محمد حسين".

بعد ثماني سنوات من صدور "شظايا ورماد" أصدرت "نازك الملائكة" مجموعتها الشعرية الثالثة "قرارة الموجة" وقد احتوت تسعاً وثلاثين قصيدة ليس فيها من القصائد الحرة سوى تسع قصائد(219).

ويلفت انتباه الدارس في هذا المجال، المدة التي فصلت بين صدور "شظايا ورماد" وقرارة الموجة إذ أنها تبدو طويلة، لاسيما حين نضع في اعتبارنا أن "نازك" لم تنشر خلال هذه المدة في الصحف والمجلات سوى عدد محدود من القصائد، كما يلفت الانتباه قلة النماذج الحرة التي تضمنتها المجموعة وقلة النماذج التي نشرتها "نازك" من هذا الضرب بشكل عام، مما لا يتناسب مع ريادتها ودعوتها المتحمسة للشعر الحر في مقدمة "شظايا ورماد"(220).

على أنه من الضروري أن يربط الباحث هذه الظاهرة بالظروف القلقة التي عاشتها الشاعرة خلال الخمسينات وبانشغالها في الدراسة وبنشر عدد من البحوث في الشعر، سواء في مجلة الأديب أو في مجلة الآداب.

تؤرخ الشاعرة القصائد التي في المجموعة، فإذا هي محصورة بين عامي 1948 ـ 1953(221) ويبدو أن المجموعة لم تحتو إلا عدداً من القصائد اختارته الشاعرة وأهملت سواه(222).

وفي العام نفسه نشرت "نازك" قصيدة "أغنيتان للألم" و"خمس أغان للألم" في مجلة الآداب(223) وهما قصيدتان تقليديتان، كما نشرت قصيدة "نداء إلى السعادة" و"خصام" في مجلة شعر.

في العام نفسه أصدر "عبد الوهاب البياتي" مجموعته الرابعة "أشعار في المنفى" عن "دار الديمقراطية الجديدة" في القاهرة... وقد تضمنت المجموعة اثنتين وعشرين قصيدة، جميعها من النمط الحر عدا واحدة(224)... ويغلب الظن أن البياتي كتب قصائد المجموعة في أوقات متقاربة بعد انتهائه من مجموعة "المجد للأطفال والزيتون".

ويلاحظ أن "البياتي" لم ينشر خلال هذه السنة أية قصائد في الأديب أو الآداب أو مجلة شعر.

أعاد "بلند الحيدري" خلال هذا العام طبع مجموعته الشعرية "أغاني المدينة الميتة" وأضاف إليها عدداً من قصائده، القديمة والجديدة.. وجعل عنوانها "أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى" وقد نشر في المجموعة مقتطفات مما قاله بعض النقاد عن شعره(225).

وقد رتب "بلند الحيدري" القصائد في المجموعة، حسب تسلسلها الزمني وأرخ لكل قصيدة، فهي تمتد من عام 1945 حتى عام 1957.

وفي عام 1965 عاد "بلند" فنشر أكثر هذه القصائد في مجموعته "خطوات في الغربة" مقسمة إلى مجموعات حسب زمن كتابتها أو صدورها.. ويتيح نشر هذه القصائد للدارس مجالاً لمتابعة التغييرات التي أجراها "بلند" على طبعات قصائده والتواريخ التي ثبتها لها. لاسيما إذا اعتمد ما نشر من هذه القصائد في مجلتي الأديب والآداب وقارنها بالقصائد المنشورة في المجموعتين وبالمنشورة في "خطوات في الغربة"(226).

أما "السياب" فقد كتب خلال هذا العام قصيدتين هما "النهر والموت" (227) و"المسيح بعد الصلب".

كان قد انقطع عن الكتابة في مجلة الآداب، وتوطدت علاقته بمجلة شعر، وبدأ يعمل في جريدة "الشعب" البغدادية.. فيحرر ملحقها الأسبوعي والصفحة الأدبية، ويترجم لها المقالات....

والقصائد الثلاث تمثل تطور "السياب" الفني والنفسي، مما سنتعرض لـــه في حينه.

يتابع الدارس خلال هذا العام قصائد منشورة في مجلة الآداب والأديب ومجلة شعر.. للشعراء العراقيين الشباب "كصفاء الحيدري ورزوق فرج رزوق وسعدي يوسف وموسى النقدي وحسن البياتي ومجيد الراضي وسعدون فاضل وعلي الحسني ومحمد جميل شلش".

وحظي الشعر الجديد خلال هذا العام بمزيد من الاهتمام والنقاش؛ فعدا عما كتب من نقد لمجموعة "قرارة الموجة" كان ثمة نقد لمجموعة "المجد للأطفال والزيتون" في مجلة شعر(229).. وملاحظات عن شاعرية "بلند الحيدري" في مجلة الآداب(230).... ونقد لمجموعة "دموع وزهرات" لـــ "عبد الله الحسو"(231).. وتعليق على قصيدة "النهر والموت" في مجلة الأديب(232)... واستعراض للنتاج الشعري في العراق عام 1956(233) في مجلة الآداب.

وأسهم العراقيون في تقديم بحوث وتعليقات عن الشعر الجديد وظواهره فكتبت "نازك الملائكة" بحثاً عن التكرار في الشعر(234) وكتب "عبد الجبار البصري" عن موسيقى الشعر العراقي المعاصر (235).. وكتب جلال خياط مقالة عن الشعر والأدب(236). كما كتب "محمود العبطة عن الأدب في العراق(237)...

وقد أثارت قضية "الشعر الحر" نقاشاً بين جيل الشباب ففي الأديب(238) كتب "نزار عباس" عن الشعر الحر وأشار إلى أن هذه الحركة لم تتمخض إلاَّ عن ركامات هائلة من القصائد.. لو غربلت.. تبقى منها قصائد قليلة لا تتناسب أبداً وأهمية هذه الحركة.. وقد أثارت هذه الملاحظات اهتمام الكتاب العراقيين، فرد على "نزار" وأيده عدد غير قليل من العراقيين "كعبد الرزاق حسين وأنور محمود سامي وأحمد فياض المفرجي(239).

وأثيرت قضية الشعر الجديد على المستوى العربي، فعلق عليها "طه حسين"(240) و"مندور"(241) و"ميخائيل نعيمة"(242) و"ملك عبد العزيز" (243) و"محمد زغلول سلام"(244) وآخرون.

أما مجلة شعر فقد كانت معنية بتقديم نماذج من شعر وحياة وأسلوب وعدد من الشعراء العالميين الغربيين كعزرا باوند" و"ت. س. إليوت" و"أوديت ستويل" و"رينيه شار" و"سان جون بيرس" و"جيمينيز".. الخ.

صدر عام 1958 عدد كبير نسبياً من المجموعات الشعرية(245)... وما من شك أن قيام ثورة الرابع عشر من تموز. وزوال الإرهاب كان لــه أثر واضح في صدور أكثر هذه المجموعات.

ولم نعثر للشعراء الرواد خلال هذا العام على قصائد ذات شأن منشورة في الأديب أو الآداب أو مجلة شعر.. سوى قصيدة "مدينة بلا مطر"(246).. وقصيدة "جيكور والمدينة"(247) لــ "بدر شاكر السياب"(248) أما "نازك الملائكة" و"عبد الوهاب البياتي" و"بلند الحيدري".... فلم نعثر لهم على قصائد هذا العام.. سوى قصيدتين.. إحداهما لــ "نازك" والثانية لــ "عبد الوهاب البياتي" نشراها في مجلة الآداب، تحية لثورة الرابع عشر من تموز.

أما سائر الشعراء الشباب، فنحن نقرأ لهم خلال هذا العام قصائد في مجلة الأديب أو الآداب أو في مجلة شعر، لــ "كاظم جواد وشفيق الكمالي ومحمد جميل شلش وعلي الحلي ولميعة عباس عمارة وحسن البياتي وحارث لطفي الوفي وسعدي يوسف وسعدون فاضل وصالح جواد الطعمة وصفاء الحيدري وفائز الزبيدي وفاضل العزاوي وعلي الحسيني وعبد الرحمن علي والزهرة البيضاء ويوسف الصائغ وعبد الجبار البصري" وقد تضمنت هذه المجلات عدا هذا متابعات على درجات مختلفة في الأهمية للنتاج الشعري.

فنحن نقرأ في الآداب نقداً لــ "قرارة الموجة لنازك"(249).. وتعليقاً على مجموعة "رياح الدروب" لراضي مهدي السعيد"(250).. وفي مجلة الأديب(251).. تحدث "علي الحسيني" عن مجموعة (ن والأخريات) ونقد "عبد الرحمن علي" ثلاث قصائد من الشعر الحديث" (252) وتحدث علي الحسيني عن مجموعة "علي الحلي" "إنسان الجزائر"(253) وقدم ماجد العامل قصيدة "موسى النقدي" الطويلة "محمود والقمر"(254).

وتابعت "نازك الملائكة" أبحاثها عن "الشعر الحر" فنشرت في مجلة الآداب بحثاً عن "العروض والشعر الحر"(255) وبحثاً آخر عن الجذور الاجتماعية

لحركة الشعر الحر(256) وعالج "عبد الجبار البصري" موضوع "النقد والشعر العراقي الحديث"(257) وكتب "هادي العلوي" رأياً عن "الشعر الجديد"(258) وكتب "جبرا إبراهيم جبرا" مقالة عن الالتزام وحرية الشاعر بعنوان "الحرية أو الطوفان"(259) كما كتب علي الحسيني مقالة بعنوان "دفاع عن الشعر الحر"(260).

أما المساهمات العربية في الكتابة عن الشعر الجديد، فقد كانت أقل منها عام 1957، فما عدا ما كتبه "محمد مندور" عن الشعر خلال بحثه "تيارات الأدب في مصر المعاصرة"(261).. وما قدمته "سلمى الخضراء الجيوسي" من أحكام نقدية خلال كتابتها عن شعر "خليل حاوي"(262) وملاحظات "عيسى الناعوري عن الانطلاقات التجديدية في الشعر العربي(263).. لن نعثر على دراسات تستحق أن نشير إليها.

وخلال هذا ظلت مجلة شعر تقدم عدداً بعد آخر، مزيداً من النماذج الشعرية للشعراء العالميين في الغرب، وتحليلاً لهذه النماذج، ونبذة عن القصائد وصاحبها.

q q

الباب الأول

الفصل الأول

الفكر

وجد "الفكر الماركسي" طريقه إلى العراق في مرحلة مبكرة نسبياً من تأريخه الحديث(265)... وقد كان لتأسيس "الحزب الشيوعي العراقي عام 1934" واتساع نفوذه ونشاطه خلال الأربعينيات والخمسينيات، أثر كبير في انتشار هذا الفكر وبشكل خاص في أوساط الشباب من المثقفين عبر ما أصدره من منشورات سرية وعلنية وعبر التثقيف الداخلي لأعضائه وبارتباط وثيق بنضاله السياسي وفاعليته في الأحداث.

وما من شك في أن هذا لم يجر بمعزل عن التطورات التي عاشها العالم والبلدان العربية بشكل عام. والتطورات التي شهدها العراق خلال سنوات الحرب العالمية الثانية وما تلاها.

وأنه لمن المفيد أن نستشهد هنا بتجربة عدد من الأدباء والشعراء الشيوعيين والماركسيين الذين تفتحوا في مرحلة الحرب العالمية والسنوات التي أعقبتها على الفكر الماركسي.

يقول "غائب طعمة فرمان": ــ "كانت الماركسية بالنسبة لنا نحن جيل الحرب وما بعده، تعني عالماً جديداً مبرأ من كل منغصات الواقع وقروحه، ولقد ارتبطت الماركسية في ذهننا بالحرية والثورة على الظلم وبالتحدي.. وهو تحد صلب لأننا كنا نؤمن بالمستقبل، ومعنى ذلك أن تحدينا لابد أن ينتصر، ولابد لكفاحنا أن يؤتي أكله.

وكانت الماركسية تعني التفتح على عالم جديد، نشيع فيه رغباتنا وطموحنا، ولقد ارتبطت الماركسية عندنا بالتجدد والعمق والنفاذ إلى الداخل، وإلى تبني قضايا مصيرية لها إلحاحها على الذهن والضمير والخيال.. وحتى الإبداع.. كنا نقف مبهورين أمام الحلول التي تضعها لأسئلة كنا حيارى لا نملك حلاً لها يرضينا.

كان ثمة تساؤلات ضخمة تدور في أذهاننا حول المستقبل والمصير والحرية الحقيقية.... حول الكتابة والأصالة والإبداع.. حول موقفنا من المجتمع وطبقاته ولقد كنا نجد أجوبة أو نحاول أن نجد أجوبة في إطار ثقافتنا الماركسية المحدودة.

كانت نظرية الأدب الماركسية غير واضحة المعالم في أذهاننا، ولكن تعلمنا من القراءات الفكرية العامة، ومن مطالعة (غوركي) أن على الأديب أن يعبر عن الشعب.

ومن خلال قراءاتنا، تعرفنا على التعابير الماركسية العامة، الصراع الطبقي، القيمة الزائدة، الاستعمار آخر مراحل الرأسمالية، الطبقات، كما تعرفنا على تطور التاريخ عبر عهوده المتتابعة، ولكن هذه الموضوعات كانت عامة بالنسبة لنا... وكان الجانب السياسي فيها.. يطغى على الجانب الفكري التأملي، فلقد كان الواقع زاخراً، يدعو إلى الحركة أكثر مما يدعو إلى التأمل وإطالة النظر(266).

ويقول "رشيد ياسين" في الموضوع نفسه:

"بحكم انتسابنا إلى طبقة مسحوقة. كانت الاشتراكية في نظرنا هي مثال البديل للواقع وما فيه من مرارة، كانت تمدنا بشجاعة وتفاؤل، لذلك لم يسحقنا الفقر، ولم يحولنا إلى انتهازيين أذلاء.

ويضيف: لقد كان للفكر الماركسي شعبية لدى المثقفين، بحيث أن كل أصدقائنا كانوا إما شيوعيين وإما أصدقاء للحزب الشيوعي، في ذلك الوقت، كان من الصعب والنادر أن نعثر على وثيقة ماركسية كلاسيكية الكتب التي وقعت في أيدينا هي "المادية التأريخية والديالكتيكية" والمسألة القومية لـــ "ستالين" إلى جانب كتابات بعض الماركسيين العرب وكانت تتسرب إلينا أحياناً أعداد من مجلة "الأدب السوفيتي" فنعتبرها بمثابة كنوز.

"لقد طرح الفكر الماركسي أمامي منهجاً لفهم العالم الذي أعيش فيه وطبيعة الصراعات الدائرة فيه، وساعدني على اختيار الجهة التي انحاز لها ولقد كان هذا من الوضوح بالنسبة لي إلى درجة لا تقبل النقاش، ولهذا شاركت في الحركة الثورية بحماس"(267).

ويحدثنا كاظم جواد عن الموضوع نفسه فيذكر أنه انحاز للفكر الماركسي في مطلع الخمسينات يقول: ..."لقد وجدت في الماركسية فكراً وأداة، لتفسير كل

المعطيات التأريخية والمهم أني أدركت وفق بصيرتي، أن هذا الشتات الضائع في المنطقة العربية وهذه التجزئة للوطن العربي، وهذه المعالم التي قد تبدو غير واضحة للفصل بين القوى السياسية والاجتماعية، يجد المرء تفسيراً لها في النظرية الماركسية.

ويذكر "كاظم جواد" أنه قرأ في مطلع الخمسينات "الاستعمار أعلى مراحل الرأسمالية" ومقتطفات مهمة من كتاب رأس المال "ولينين والشرق" و"بؤس الفلسفة" و"انتي دوهرنك"... ويضيف: هذه القراءات منحتني ثروة لغوية، استفدت منها في ما يلي من الأيام"(268).

ويلخص "سعدي يوسف" تأثره بالفكر الماركسي، فيشير إلى أنه كان منذ الخمسينات ينطوي على إطلاع عام على الماركسية.. أصولها العامة وبعض تطبيقاتها.. ويذكر أنه أصبح مؤمناً بالماركسية لحد التعصب ويضيف أن الماركسية أثرت في شعره، بحيث أصبح مقتنعاً بأنه يستطيع، أن يلتقط العنصر الحي في مجموعة ظواهر معقدة ومتضاربة، فيبرزه ويقدمه.. ولو بشكل لمحة"(269).

وواضح أن الإطار الماركسي الذي يشير إليه هؤلاء الأدباء، هو في الواقع إطار عام، حددته الظروف الفكرية التي كانت سائدة آنذاك ويمكن للمتتبع أن يميز السمات العامة للفكر الماركسي السائد خلال هذه المرحلة بين المثقفين بنظرة عامة إلى قوانين التطور والصراع الطبقي والحتمية التأريخية. ولقد كانت هذه النظرة تجد تطبيقها في المجال العملي لدى المثقفين، بالإيمان بالتطور، والسعي إلى التجديد وإدانة الواقع المتمثل بالاستغلال والظلم والقهر والتخلف، وتأكيد روح التمرد عليه عبر العمل في مؤسسة حزبية أو عبر العمل الإبداعي، ومن ذلك الشعر.

وما من شك، في أن نزوع الفكر الثوري الماركسي، لدى المثقفين إلى الانضواء تحت قيادة حزبية، عن طريق الانتماء أو الولاء، كان ينقل الفكر إلى حيز سلوك سياسي يومي، ويخضعه لتوجيهات السياسة العامة واليومية قد ينتج في التالي تداخلاً بين الإطار الفكري والسياسي الأمر الذي يجعل من الصعب على الباحث أن يفرز بين أثر الفكر الماركسي في الأدب والشعر وبين التوجيه السياسي للحزب وأثر الحزب الشيوعي أو أي حزب تقدمي آخر.

يتضح لدينا مما سبق أن الإطار العام للفكر الماركسي الذي كان يدين لــه عدد كبير من الأدباء والشعراء الشباب. كان لابد لــه أن يؤثر ضمن مجموع المؤثرات، في حركة الشعر الحر، سواء من حيث نشأته أو تطوره.

إننا لا نملك أن ننظر إلى بدايات الشعر الحر في العراق بمعزل عن أفكار الشعراء التي كانت تتجه إلى التمرد على الواقع.. والتطور والجرأة على التجديد، عبر نظرة أكثر تحرراً إلى التراث، وبارتباط وثيق بحركة التطور العام التي كانت تتصاعد تلك السنوات.

لكن الفكر الماركسي في العراق كان حتى بداية الخمسينات، يعاني فقراً إلى نظرة متكاملة في الأدب، كما هو مبين في ملاحظة غائب طعمة فرمان ــ لقد كان ثمة نقص واضح في ترجمة المعالجات النظرية العالمية، لقضية الأدب والفن من وجهة نظر ماركسية.. يقابل ذلك على المستوى نفسه نقص واضح لمعالجات المفكرين العرب والعراقيين لهذا الموضوع... فما عدا ما نشرته المجلات التقدمية من إشارات عامة إلى الأدب والحياة، والأدب والمجتمع، وما قدمته من ترجمات للأدب الاشتراكي. وبشكل خاص، ما أسهمت في نشره مجلة المجلة ضمن هذا المجال، وما عدا عن دعوة "سلامة موسى" إلى الأدب المرتبط... لم نجد في المصادر التي راجعناها شيئاً يستحق الاهتمام.

ولقد شهدت أعوام الخمسينات تحت ضغط التطور العام، وأمام واقع تنامي حركة التجديد في الأدب والشعر بشكل خاص، والمزالق التي كانت تجابهها.. وبتأثير من عودة بعض المثقفين والفنانين الماركسيين والتقدميين من الخارج. شهدت هذه الأعوام اتجاهاً متكاملاً لسد هذا النقص، لقد أسهم المفكرون التقدميون في التمهيد لهذا الموضوع "كانت ثمة دعوات سلامة موسى إلى الأدب المرتبط ودعوة لويس عوض إلى الأدب من أجل الحياة ودعوة رئيف خوري إلى الأدب الملتزم.. فضلاً عن الدعوات التي أسهم فيها "محمود أمين العالم وحسين مروة وعلي سعد وآخرون من أجل الأدب(270).

ولعل أوضح ما قدمه الماركسيون العراقيون في مجال النظرة الماركسية للأدب، هو المقالات التي نشرها الدكتور "صلاح خالص" في مجلة الثقافة الجديدة عن المدرسة الواقعية الحديثة، وعن عناصر العمل الفني والأدبي(271). وقد حاولت المقالات أن توضح الأسس النظرية لفلسفة هذه المدرسة بثلاث عشرة نقطة، معتمدة على البحوث المختلفة التي قام بها أقطاب الواقعية الحديثة(272)، فضلاً عن البحث المهم الذي ترجمه "خالد السلام" عن مشاكل الأدب(273).

في الجانب الآخر، كان الشعراء الشباب يعانون مشكلة الانحياز الشكلي الذي قدموه "للحركة الشعرية عبر التحرر من القيود الوزن والقافية التقليديتين" فالتحديد الهائل الذي تناول الشكل، لا يتناسب مع التجديد الضئيل الذي تناول المضمون، ويقودنا هذا إلى الاعتراف بأن "ثورة الشباب" ثورة سطحية. وأنها إذا بقيت على ما هي عليه، ستعود إلى الشعر بأبلغ الضرر(274).

وكان هذا يعني أن على حركة الشعر الحر، أن تفيد من المعطيات الجديدة التي قدمها لها الفكر الماركسي، بأن تتبنى الواقعية الحديثة، باعتبارها تسد العوز الذي عكسه الإنجاز الشكلي وتغنيه، ولم يكن ثمة ما يحول دون ذلك، فأكثر الشعراء الشباب كانوا ــ كما مر بنا ــ يؤمنون بحدود متفاوتة بالماركسية، فضلاً عن أن التيارات الفكرية وخاصة التيار القومي ظل لسنوات متحفظاً تجاه الشعر الحر.

وكان هذا يعني في المقابل، أن على الفكر الماركسي أن يتبنى حركة الشعر الحر، باعتبارها حركة تطور وتجديد مؤهلة لاستيعاب الفكر الماركسي عبر معاناتها لنقص المضمون، وهكذا اعتمدت الواقعية الحديثة في العراق الأساليب الشعرية الحديثة، باعتبارها تتسع للتعبير عن الحركة الجياشة عن الحياة، بشتى صورها وآفاقها(275).

كانت الحدود التي لخصها "الدكتور صلاح خالص" للواقعية الحديثة تستوعب إلى حد كبير، نظرة متكاملة إلى العملية الفنية والأدبية ضمن إطار الفكر الماركسي وقد لقيت هذه الدعوة استجابة متفاوتة عند الشعراء الشباب، ولم تكن هذه الاستجابة مجردة عن الالتزام السياسي. فكثر الحديث عن الأدب الواقعي والالتزام.. وشهدت الصحف العراقية والعربية نقاشات كثيرة حول هذا الموضوع، زادته ــ على اختلافها ــ غنى وعمقاً. ولقد عرض مؤلف "أراء في الشعر والقصة" عام 1956 أطرافاً من آراء الشعراء حول هذا الموضوع، تعكس بشكل عام أن الشعراء التقدميين الشباب، لم يكونوا يملكون حتى هذه المرحلة فكرة متكاملة عن طبيعة "الواقعية الحديثة".

ولقد كانت هذه الظاهرة طبيعية، لعدة أسباب، منها أن هذه النظرة للأدب والشعر، وكانت ما تزال جديدة على الحياة الأدبية، كانت تفتقر في الواقع إلى التطبيق والدراسة والنقد، ولم تكن الظروف السائدة في العراق آنذاك لتسمح بذلك، ولقد مارس العمل السياسي تأثيراً سلبياً في هذا المجال وأصبح نجاح القصيدة وانتماؤها إلى الواقعية الحديثة يتحقق غالباً، عبر تطمينها للحاجة

السياسية اليومية، سواء عن طريق التبسيط أم السطحية والنثرية والشعارات بالرغم من أن المفكرين الماركسيين الذين كتبوا عن الواقعية الحديثة، ومن بينهم الدكتور "صلاح خالص"، أكدوا على أن الفن ليس تصويراً فوتوغرافياً للواقع.. وأن وعي الفنان لا يعني أن عليه أن يتكلف حاشراً نتاجه بالوعظ والإرشاد...... وأن الفنان الواقعي الحديث يجب أن يكون متمكناً من صناعته، قادراً على التصرف والإبداع... وأخيراً.. أن القصيدة التكنيكية هي ضرورة.."

ولقد أشار عدد من الشعراء إلى هذه الظاهرة، فأكد البياتي "أن أدباء العراق أكثرهم يجهلون.. أو ليس لهم إلمام بمفهوم الواقعية.. فالواضح أن ما استطاع تحقيقه الأدباء المذكورون ـــ هو الأخذ بجانب واحد، دون غيره، ألا وهو التصوير الآلي لظواهر الحياة الاجتماعية مع غض النظر عما يكتنف هذه الظواهر من دوافع وأسباب.. ثم هناك مسألة الأسلوب أو الشكل الذي يأخذه العمل الفني..وهو الذي يفرق بين "الريبورتاج الصحفي" وعمل الأديب "كفنان"(276).

وبالإضافة إلى هذا.. كان الشعراء الشباب ما يزالون، خاضعين لبقايا النظرة الرومانسية التي ورثوها عن نماذج السنوات السابقة.... فهم ينظرون إلى الفرد والمجتمع والحضارة نظرة رومانسية في جوهرها عمادها التضخيم والمبالغة في الإحساس والعواطف.. يضاف إلى ذلك قلة الاهتمام بالعناصر الجمالية في الشعر.. من تذويب المسافة بين الشعر والحياة(27).

ومع هذا يمكن للباحث أن يتبين الحدود العامة للفكر الماركسي والواقعية الحديثة في الشعر الحر.. عبر ما يلي(278).

فلقد أصبح الشعر أكثر من أي وقت مضى، يحمل رسالة. وأصبح كثير من الشعراء يؤمنون أن "خيانة هذه الرسالة هي خيانة للكلمة والشعب"(279).. حتى لقد كان من بين هؤلاء الشعراء من يأنف من نشر أو كتابة قصيدة غزلية(280) ويمكن للباحث أن يتحرى مصداق هذا في طبيعة القصائد التي أنتجها الشعراء خلال هذه الأعوام. فبرغم الظروف السياسية التي كان يشهدها العراق.. كانت أغلب هذه القصائد تتجه للتعبير عن هذه الرسالة، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر ويمكن أن نشير في هذا المجال إلى أكثر قصائد السياب والبياتي وكاظم وجواد ورشيد ياسين وعبد الرزاق عبد الواحد وسعدي يوسف وسواهم.

وكانت الرسالة التي تبناها الشعر، تتوجه إلى الإنسان باعتباره "أثمن رأس مال" فتدعو إلى تمجيده، والعمل من أجل سعادته ومستقبله.

"أيها الإنسان في قلبك حب لا يموت/لحياة هي حره/...
أنت فجرت الينابيع العميقة/وخلقت الجان والأوثان من طين
ونار/وحرقت الطين والنار بنار/دمك الغالي/وغنيت
النعيم/فلك المجد العظيم"(281).
"وكأن إنسان الغد الآتي السعيد/إنسان عالمنا الجديد
مولاي يولد في المصانع والحقول/"(282)

والإنسان في هذه القصائد هو الشعب "الكثرة العددية العزلاء"(283) "الملايين التي تعرى.. تتمزق..
تبكي.. تتألم... تحلم باللقمة(284)" و
"تأكل من فئات المترفين" توتجر بالخبز والأطمار
ولا تملك غير الجسد المهين(285)".

عن قصائد الشعراء تتوجه إلى هذا الشعب ومن أجله.. تصور واقعه، وتستنتج منه الثورة:

"صيحات الفقراء/فقراء بلادي/في باب القيصر
/في الفجر الأحمر/كالصخرة كالقطرة/في بحر
الثورة/تقتحم التاريخ"(286)
"الخطى مسرعات/مسرعات خطى الأنبياء الحفاة/
بمعاول من فضة من جمان/بسواعد أقوى من الصولجان
/..../عاصفات تجوس السلالم/جامحات
إلى أن يشق النهار/وتزق الحمائم/ويرف على كل
صرح شعار(287).

وفي هذا يكون النضال مقدساً من أجل الثورة والتغيير.

"إنها الشمس التي ناضل من أجلها آلاف الرفاق/
في الهوى تشرق في ليل العراق(288)" و"مازلت
احلم بالكفاح، بذلك الصوت المثير/صوت الجموع
الحاطمات بروح أصنام الحياة/الهائجات المتعبات/
من لعنة اليأس البهيم"(289).

وفي هذا أيضاً تكون البطولة فردية وجماعية.. وتقدم القصائد نماذج عديدة لهذه البطولة، عبر العذاب والسجن والاغتراب والموت(290).. إنها بطولة الشعب وبطولة الإنسان عبر معارك كبيرة وصغيرة.

ومن خلال الإنسان والشعب يكون الوطن الذي يتوحد عنده الإنسان والبطولة والتضحية.. وإن الشعراء ليتوجهون إلى هذا الوطن يدافعون عنه ويستصرخون لـــه.. ويغنون. إنهم يبحثون عن هذا الوطن في نفوسهم وفي عيون الحبيبات وفي الغربة والطبيعة و....

"موطني... لو نسمة من موطني/لو شراع نحوه يحملني/
لو تخفيت كعصفور فما يعرفني/حارس يغلق عن عيني سمائي/
..../أمس في رمل الدجى كدت أراه/لم يكن بالباب/
لكن كان مفتر الشفاه/... الخ(291)
"وأن الدواليب في كل عيد/ستوفي بها الريح جذلى تدور/
ونرقى بها من ظلام العصور/إلى عالم كل ما فيه نور/
رصاص.... رصاص/حديد عتيق/لكون جديد"(292).
وأنا أعيش ولا يفارقني التحسس بالوجود/بالنور والدم
والورد/بالرغم من كل الهموم/.... /أنا لا أزال
مؤملاً نفسي بآلاف الوعود/"(293) نموت؟/لا يا أخي
/إن الحياة حلوة/لابد أن نعيش/لنصنع الحياة
من جديد"(294).

ولقد توسل الشعراء لثقتهم هذه وللغد الذي بشروا به، بصور الأطفال والربيع والفجر والشمس والنهار:

"من أجل أن تضحك للشمس على شواطئ البحار.../
من أجل أن ينهار/ليل الطواغيت/وأن تنتصر الحياة
/غنيت للحب والسلام والصغار/"(295)
"يا شمس عتمتي ويا نبوءة السحر/يا أجمل الصور/في
قاع قلبي أورق العالم من جديد/لما رأيت وجهك
الأحلى من القمر(296).

"عصافير أم صبية تمرح/عليها سناً من غدٍ يلمح/
وأقدامها العارية/محار يصلصل في ساقيه.. الخ(297)"
"فأحس وهو على الفطور/يرنو إلى طفليه وابنتيه ويضحك
في حبور/بسعادة عظمى..../... /قريباً تكبرون
وستفهمون(298).

على أن التفتح والتفاؤل الذي ضمنه الشعراء قصائدهم، لم يكن ليخلو أحياناً من افتعال وتعسف يخرج به عن النمو الطبيعي للقصيدة.

ويرتبط النضال من أجل الإنسان والشعب والوطن، وترتبط التضحية والبطولة بالنضال في البلاد العربية والنضال في العالم أجمع. أن الشعراء ليتجاوبون مع ما كان يجري في فلسطين والجزائر وتونس ومصر والمغرب وغواتيمالا وكوريا وماوماو... الخ(299).

ولئن كان النضال مقدساً من أجل الثورة والإنسان ومستقبله السعيد أن سعادة الإنسان هي في العدالة والسلام والخير والحب والجمال.

ولقد عبر الشعراء عن التوق إلى العدالة، بإدانة الاستغلال والاضطهاد، والدعوة للثورة عليهما اجتماعياً وسياسياً ومجدوا الحرية:

"أليس للإنسان حقه من الضياء؟/فأين من مدينة
تعانق الضباب/نجومه وشمسه وفجره الجميل/أين من
الهواء/عبير القتيل/والسارقون الحب والقصور والكتاب
/يستمعون بالمسرات ويحرقون/حدائق العراة/
ويبذرون بذرة الفساد في الحياة(300).
"لابد من أن لا نهاب/شيء عظيم أن تحاول...
أن ترى شيئاً عظيم/أن تستحيل إلى دم يغلي وقلب
من جحيم/شيء عظيم/أن تبصر الخير المقدس
في الطريق/ وفي البيوت/ أنْ لا ترى طفلاً يموت(301)..."
"يا رهين المحبسين/قم تر الأرض تغني والسماء/
وردة حمراء والريح غناء/قم تر الأفق مشاعل/
وملايين المساكين تقاتل/في الدجى من أجل أن
تطلع الشمس(302)."

"حيث قافلة الشعوب/بحشودها المتوثبات، تحن
في ليل الحياة/للنور.. للحرية العذراء والأمل
الكبير(303)".

ولقد كان على الشعر لكل ذلك. أن يعبر عن التفتح وحب الحياة وعن الثقة بانتصار الثورة والغد السعيد، ولقد حمل هؤلاء الشعراء نهايات قصائدهم بهذا التفتح ووعدوا بحتمية وقرب الانتصار.

"يا أخوتي الحياة/أغنية جميلة وأجمل الأشياء/ما هو
آت ما وراء الليل من ضياء/من مسرات ومن هناء/"
"إني لأؤمنُ في غد الإنسان في نهر الحياة/فلسوف
يكتسح التفاهات الصغيرة والسدود/ولسوف ينتصر
الغداه/إنسان عالمنا الجديد/على المذابح
والخرائب والوباء"(304).

ولقد شغلت قضية السلام وشجب الحرب حيزاً من قصائد الشعراء، خلال هذه السنوات، بل لقد استغرقت الدعوة إلى السلام قصائد طويلة من قصائد الشعر الحر، فضلاً عن أن موضوع السلام كان لا يفتأ يتردد في ثنايا القصائد بشكل عام.

وما من شك في أن تبني الدعوة إلى السلم إنما خضعت بهذا الشكل أو ذاك لدواع سياسية، فقد مر بنا أنه منذ بداية الخمسينات، تشكلت حركة في العراق مرتبطة بالفكر الماركسي، هي "حركة أنصار السلام" ولا نشك في أن كثيراً من الشعراء العراقيين الشباب تبنوا الدعوة إلى السلم باعتبارها مطلباً سياسياً نادى به الشيوعيون واليساريون. فالعراق رغم ما عاناه من ويلات الحرب العالمية الثانية التي عاشها هؤلاء الشعراء أثناء مراهقتهم، لم يكن ساحة حرب، ولم يشهد هؤلاء ويلات الحرب ومجازرها، كما شهدها شباب البلدان التي كانت ساحة للحرب، ومن هنا فإن تبني شجب الحرب والدعوة إلى السلم، كانت بشكل ما.. تفتقر إلى التجربة الذاتية، ولقد انعكس ذلك في سطحية عدد غير قليل من المحاولات الشعرية التي طرقت هذا الموضوع، أوفي جنوح بعض التجارب إلى الخروج عن موضوعها.

ومع هذا.. فقد أغنت فكرة السلم التجربة الشعرية، ووفرت لها موضوعاً جديداً، وآفاقاً لم يسبق أن طرقت.. ولقد كان التعبير عن السلم بحد ذاته، رغم ارتباطه بالسياسة، يمثل تطوراً هاماً في المضمون الفكري والسياسي، انعكس

في عدد من القصائد ــ كان أبرزها، قصيدة "الأسلحة والأطفال" لــ "بدر شاكر السياب".

وقد بنى "السياب" قصيدته هذه، على التقابل بين السلام والحرب.. الأسلحة تمثل الحرب... والأطفال السلام(305) "وهي قصيدة تنبض بشتى صور الطفولة العذبة، وتفيض بمشاعر إنسانية قوية.... وباتساق الروافد الثقافية(306).

و"للسياب" عدا هذا قصائد تضمنت موضوع الحرب والسلم(307).. ولقد طرق "عبد الرزاق عبد الواحد" الموضوع نفسه في قصيدته "صانع الأسلحة"(308) فصور لنا مصنعاً للأسلحة، وعبر عن إدراك العامل في المصنع.

"بان هذا السلاح سيتحول إلى صدور أطفاله وأهله، فكان وعيه هذا إيذاناً بالثورة"(309) وتحت تأثير الأفكار الماركسية، كتب عدد من الشعراء قصائد في تمجيد البلدان الاشتراكية، ولقد ساعد على ذلك.. أن بعضاً من هؤلاء الشعراء زاروا هذه البلدان في مهرجانات الشبيبة، أو مكنتهم ظروفهم من السفر إليها(310).

كتب "سعدي يوسف" وهو في طريقه إلى صوفيا، قصيدته "أربع أغنيات إلى صوفيا" صور فيها لهفته إلى رؤية بلد اشتراكي، وتحدث فيها عن ما يعانيه الشعب في العراق: "إني أتيت إليك يا بيتي... أتيت بلا نجوم/إلا نجومك أنت يا صوفيا/وإلا أغنياتي/أني قطعت مع النجوم/درباً حديدياً ترقرق في حياتي/... /إن كان يوصلني إليك/ إن كان يترك قلبي المضني رضيعاً في يديك/يا نهر.. يا درباً إلى صوفيا تألق في حياتي" كما كتب سعدي قصيدة أخرى بعنوان "يوميات السفينة جروزيا(311) وأخرى بعنوان "إلى الاشتراكية" لعله كان يتحدث فيها عن لينين.

وقد فعل كاظم جواد فعل سعدي فكتب وهو في طريقه إلى مهرجان الشبيبة قصيدة بعنوان إلى ناظم حكمت تحدث فيها عن العراق وما يعانيه، وكان من مقاطع هذه القصيدة ما عنوانه "في الطريق إلى موسكو" ومن هذا المقطع "وأراك في الليل الصباحي المشع على التلال/سجواء تلتمعين مثل السنديانة في الظلال/أمشاعل بيضاء؟ أم ماذا؟ قبابك يا مدينة/.../ وتحوم أجنحة الوداعة والمسرة والأمان/وتفوح أغنية الزمان"(312).

وكتب الشعراء عدا هذا، قصائد في متابعة نضال عدد من الشخصيات اليسارية والشيوعية: كقصيدة "أنطونيو بيريز من غواتيمالا" لسعدي يوسف:

"أنت يا أنطونيو بيريز العزيز /أنت يا من مزقوك/

قرب مبنى الحزب../أن غواتيمالا/والهوى

والراية الحمراء، منا تتعالى(313).

ومن ذلك أيضاً قصيدة عبد الوهاب البياتي (قطار الشمال) التي أهداها إلى "شارلي شابلن" وقصيدته: "إلى ماوتسي تونك الشاعر" و"إلى غابرييل بيري..":

"(غبريل) يا عبق الربيع ويا نشيد الثائرين/مازلت أذكر وجهك

الصافي العميق، وقد تخضب بالدماء/مازلت أذكر صمت مرسيليا المرير/

وبنادق الفاشست مرعدة/وبيتان العجوز/كالكلب

يقعي تحت أقدام الغزاة/مازلت أذكر والرفاق/وراء نعشك

سائرون(314).

لم يكن الفكر القومي في الوطن العربي عامة وفي العراق بشكل خاص، حتى أواخر الأربعينات، يمثل نظرة متكاملة، لها حدودَها المتميزة، ولقد كانت فكرة القومية العربية، محاطة بالغموض(315)، ومشوبة ببعض المفاهيم الخاطئة(316).

ولقد ارتبط هذا الفكر القومي منذ عهود متقدمة، بالدين الإسلامي، وظل تأثير هذا الارتباط قائماً، بحدود متفاوتة(317) رغم أنه انفصل عن الثقافة الإسلامية كتنظيم سياسي بعد زوال الدولة العثمانية(318). كما ارتبط الفكر القومي وما يزال بالتراث والتاريخ العربي، واللغة العربية.

إن السمة الأساسية التي تميز بها الفكر العربي وهو يواجه حضارة القرن العشرين، كانت تتمثل في أنه يعبر عن "حضارة رعوية زراعية"(319).

ولقد كان أمام هذا الفكر أن يتوصل إلى إدراك حقيقة مهمة، هي أنه "لا يمكن أن يتحدد ويتحرر إلا إذا أصبح معبراً أصيلاً عن الحضارة الصناعية المعاصرة، ففكرة القومية والديمقراطية... والرأسمالية والاشتراكية.. إنما هي تنظيم عضوي لهذه الحضارة الصناعية(230).

وما من شك في أن الحرب العالمية الثانية، وما تلاها من أحداث، أثرت في إيضاح هذه الحقيقة أمام القوى القومية، ولئن كان الفكر القومي، قد تأثر إلى هذا الحد أو ذاك ــ وتحت ضغط واقعه الذاتي، وكراهيته للاستعمار البريطاني ــ بالميول النازية، فإن انهزام ألمانيا وبروز دور المعسكر الاشتراكي، واتساع نفوذ الأفكار الاشتراكية كان لابد لــه أن يؤثر تأثيراً متزايداً في إنضاج الاتجاهات القومية.

ولقد كان للأحداث السياسية والاجتماعية التي شهدتها هذه السنوات أثر بالغ في دفع الصراع الذي كان يعيشه الفكر القومي باتجاه تقدمي وما من شك في أن نكبة فلسطين من جهة، وتنامي حركة التحرر الوطني في البلدان العربية وانتصار الثورة في مصر، ونشوب الثورة في الجزائر، والمغرب ــ من جهة أخرى، كانت تشكل بمجموعها عوامل فعالة في تطور الفكر العربي.

على أن هذا التطور ما كان لــه أن يجري ببساطة ودونما كثير من التعقيد، بل لقد كان عليه أن يمر عبر تناقضات شديدة كانت تعبر عنها التيارات التي تضمنها الفكر القومي والتي كانت تتراوح نسبياً بين اليمين واليسار.

في عام 1946 أجيز في العراق حزب قومي باسم حزب الاستقلال ولقد كان هذا الحزب، يضم بين صفوفه تيارات فكرية متناقضة(321) وفي عام 1947 انعقد في سورية المؤتمر الأول لحزب البعث العربي الاشتراكي ولم يلبث هذا الحزب أن شكل لــه فروعاً في البلدان العربية بما في ذلك العراق(322).

ولاشك في أن حزب البعث، كان يمثل تطوراً نوعياً مهماً في الفكر القومي فقد نص مؤتمره الأول على شعار الوحدة العربية ومعاداة الاستعمار وتبني الاشتراكية(323).

تشكل اللغة العربية، والتراث الأدبي، والأدب العربي بشكل عام، رافداً مهماً من روافد الفكر القومي. يقول طه حسين: إن الشعر هو منشئ القومية العربية، وهو الذي شارك في تكوينها وتقويتها... وأن الأدب هو الذي أتاح لهذه القومية أن تنمو(324).

ولقد حمل الأدباء في العراق منذ القرن التاسع عشر راية القومية العربية، وظل الفكر القومي يجد طريقه إلى الشعر العراقي عبر قصائد الشعراء كالكاظمي والرصافي وسواهم(325). على أن مضامين الفكر القومي التي عبر عنها هذا الشعر، كانت بشكل عام مضامين سطحية ذات قوام عاطفي، تتخذ من النظرة التقديسية إلى الماضي المجيد أساساً لاستنهاض الهمم وبعث الأمجاد.

ولقد ورث الشعراء الشباب الذين انتموا إلى الفكر القومي في العراق تجارب الشعراء الذين سبقوهم في هذا المجال. ولقد كان الارتباط السياسي لهؤلاء الشعراء يقدم مضموناً بالغ التعميم عن القومية العربية لا يتسع لاحتواء اهتزازات العصر وتموجات الحياة التي يحياها الشاعر(326).

لقد كانت الأصول الفكرية لهؤلاء الشعراء تنبع من أن علاقاتهم بالتراث أشبه ما تكون بالارتباط العقائدي "فكما أن الفكرة القومية تختلط عند بعضهم

أحياناً بالدين، كذلك فإن علاقتهم بالتراث الشعري العربي علاقة عقائدية... من هنا يظل شبح التراث جاثماً فوق ملكاتهم.. سواء عن طريق اللغة أو الفكر أو الشعور(327).

ولعل هذا يمكن أن يفسر لنا السبب الذي جعل الشعراء الشباب ممن ينتمون إلى الفكر القومي في العراق. يقفون في أول الأمر موقفاً محافظاً من حركة الشعر الحر. يحدثنا شفيق الكمالي، أنه تأخر في كتابة الشعر على النمط الحر، لأنه كان يرى في المحاولة نوعاً من الانتقاص للتراث(328).

ومهما يكن فتحت تأثير التطور الذي أصابه الفكر القومي ــ وخاصة حزب البعث العربي الاشتراكي، انضم في السنوات الأخيرة التي سبقت ثورة 14 تموز إلى حركة الشعر الحر عدد من الشعراء البعثيين والقوميين في العراق كشفيق الكمالي، علي الحلي، محمد جميل شلش، يوسف نمر ذياب، زكي الجابر، عدنان الراوي، هلال ناجي، وآخرين(329).

يحدثنا شفيق الكمالي عن هذه المجالات، فيذكر أنه:

"في أواسط الأربعينات، لم يكن ثمة وضوح كاف في الفكر القومي الذي كان يحمله جيلنا من الشباب، كان يسود هذا الفكر نوع من الرومانسية والاتجاه العاطفي، الذي يقرب أحياناً من الهوس، كانت الوحدة مجرد حلم لا يستند إلى أسس علمية، أما القضية الفلسطينية، فلم تكن تعني بالنسبة لنا أكثر من أرض عربية اغتصبت وينبغي تحريرها، ولم يكن في أذهاننا ربط واضح بين الصهيونية والإمبريالية ومصالحها، سوى نقمة على الإنكليز لأنهم ساعدوا الصهاينة.

في مجال التراث. كنا ننظر بتقديس إلى كل تاريخنا وما انحدر إلينا منه، أذكر مثلاً أنني كنت أستغفر الله إذا ما سمعت أحداً يلمح بعلاقة جعفر البرمكي بالعباسة أخت الرشيد. أما نظرتي إلى الأدب، فكانت نظرة صافية على اعتبار التراث الأدبي هو قمة الفصاحة والبلاغة، فأي انتقاص منه هو انتقاص من التراث العربي. وقد جعلتني قراءتي لكتاب "في الأدب الجاهلي" لــ "طه حسين" مثلاً ــ بسبب ما بدا لي فيه من انتقاص للتراث ــ أزهد من ثم في قراءة كل مؤلفاته.

ولقد كانت تشوب نظرتنا القومية عاطفة دينية لكن الجانب القومي كان هو الأغلب والأقوى في تلك السنوات، كنت قريباً من حزب الاستقلال، وقد بقيت كذلك حتى عام 1949 ــ حيث أتيح لي الإطلاع على أدبيات حزب البعث العربي الاشتراكي وكتابات الأستاذ ميشيل عفلق، وقد أثر بي الاتصال ببعض

الشعراء والمثقفين البعثيين كسليمان العيسى. وأدهم إسماعيل وجمال الأتاسي وعبد الكريم زهور وسواهم.

بدأت المفاهيم القومية بعد هذا تتبلور في ذهني وتتخذ حدوداً واضحة عبر شعار الوحدة والحرية والاشتراكية. وبدأت أدرك أن الوحدة تعني انطباق الحدود السياسية على الحدود الطبيعية، وبأنها إنما تنبع من حقيقة أن الشعب العربي، هو شعب واحد، وأن التقسيمات التي لحقت به هي تقسيمات مفتعلة، ستزول عندما تستيقظ الذات العربية الأصيلة، وأن هذه الوحدة هي وحدة لمجد الإنسان قبل أن تكون لمجد الأرض. وتوضحت لي مفاهيم الحرية ارتباطاً بمنع الاستغلال ومن خلال ذلك ارتبطت الوحدة بالحرية وبالاشتراكية وصولاً إلى مجتمع الرفاه حيث يتمتع المواطنون بتكافؤ الفرص ويزول استغلال الإنسان للإنسان.

وبسبب من شعار الاشتراكية، قيل عن البعثيين أنهم شيوعيون أو أنصاف شيوعيين، واتهموا بالكفر والإلحاد.

خلال تلك السنوات كان اطلاعي على الفكر الماركسي محدوداً بسبب من أن مصادره لم تكن متيسرة. وبسبب من أني كنت أنطوي على حساسية تجاه الفكر الماركسي نجمت عن سلوك بعض الشيوعيين، وموقفهم من القضايا القومية وبشكل خاص من قضية فلسطين، وقد زاد وجود بعض اليهود في الحزب الشيوعي آنذاك من حساسيتي هذه. ومع هذا كنت ألتقي بالشيوعيين ويدور بيننا نقاش حول المسائل السياسية والفكرية.

بعد النكبة وبتأثير من أفكار حزب البعث العربي الاشتراكي أصبحت أعي أبعاد القضية الفلسطينية فأدرك مثلاً أن الأنظمة العربية هي المسؤولة.. وبأنها غير قادرة على تحرير فلسطين لأنها مرتبطة بالاستعمار ولهذا فإن بداية تحرير فلسطين يجب أن تكون من داخل الأنظمة العربية نفسها.

ولقد بدأت نوازع الثورة عندنا تتخذ أبعاداً جديدة، فبعد أن كان هذا النزوع يتحرك في صيغ، غائمة تعول على الديمقراطية البرلمانية أصبحنا نعي أن التغير عن الطريق البرلماني غير ممكن أصلاً، وأنه لابد من الاتجاه لإحداث تغيير جذري بالثورة، كنا ندعو إلى قيام دولة متحضرة تمكن البلد من الانتقال من مجتمع قبلي إلى مجتمع متحضر.

خلال ذلك كانت علاقتنا بالأحزاب الوطنية على مستوى العلاقات الفردية، لقد كان القوميون يعتبروننا خارجين عنهم في الوقت الذي كان الشيوعيين يعتبروننا (تيتويين) محرفين.

ثم بدأ التحسس بأهمية الجبهة في الأعوام 1952 ــ 1953 وظل هذا التحسس يتوضح، حتى تم الوصول إلى صيغة جبهة الاتحاد الوطني التي كنت أحد أعضاء لجنة التنسيق فيها.

أما في مجال الشعر فلقد كان الشعر التقليدي هو النموذج الحاضر والمسيطر، باعتباره يمثل التراث. كنت أنطوي على نزوع للتجديد ــ ولكن هذا النزوع كان يتردد بين الرغبة وبين الخوف من الاتهام بالخروج على التراث نتيجة ترسبات قديمة.

ومع هذا فقد جربت كتابة الشعر الحر ربما منذ عام 1952.

حيث أذكر أنني نشرت قصيدة من النمط الحر في جريدة الكرخ متأثراً بأسلوب قصيدة مر القطار لنازك الملائكة وقد ضمنتها أغنية شعبية عراقية لم ألبث عام 1955 أن اخترت الشعر الحر أسلوباً، وبقي الشعر التقليدي للمناسبات.

لقد كانت القصيدة خلال كل هذا وسيلة، لم أكن أنظر إلى الشعر كعمل فني بقدر ما أنظر إليه كعمل سياسي، ولذلك كنا نناقش القصائد على أساس ما يمكن أن توصله إلى المتلقين وحاربنا شعراء الأبراج العاجية وكنا نخجل من شعر الغزل والقصائد الذاتية.

كنا نحرص على توكيد شخصيتنا الشعرية كتيار متميز عن الفكر القومي السائد، وعن التيار الشيوعي. كنا ندعو إلى الاشتراكية ليست غريبة على طبيعة العرب ونؤكد على خطأ القول بأن التجربة الاشتراكية تجربة مستوردة.

كانت فلسطين في شعرنا رمزاً لمأساة عربية كاملة، لقد كنا نبكي في شعرنا فلسطين، أما الجزائر فكنا نرى أنها أعادت الاعتبار للشخصية العربية، وأعادت الثقة بقدرة العرب.

لقد تأثرت في مجال الشعر بتجارب الشاعر سليمان العيسى باعتباره شاعر الحزب، وتأثرت بشكل غير مباشر بقصائد السياب. وقد كانت تربطني به صداقة قوية، كما تأثرت بشعر أخي عبد اللطيف الكمالي(330).

ويرى محمد جميل شلش "أن العلاقة وثيقة، وطردية، بين الفكر القومي، وتطور الوعي الشعري، والمضمون الشعري.

ففي الوقت الذي كان فيه الوعي القومي عاطفياً، وانفعالياً، كان الشعر كذلك في إرهاصاته، وفي ما يطرحه من قضايا، وما يعالجه من مشاكل.

ويتطور الفكر القومي، واغتنائه بالوعي الاجتماعي، وبارتباط فكرة الوحدة بالاشتراكية وبالحرية ارتباطاً جدلياً.. بهذا الوعي، وبهذا الارتباط اتسع أفق

الشاعر القومي، وتعمق وعيه الإنساني والحضاري، وكان ذلك سبباً في إثراء القصيدة القومية.. سبباً في ما صارت تطرحه ــ عبر الفن ــ من قضايا اجتماعية وسياسية، ومصيرية بحيث لم تعد القصيدة انفعالاً عابراً، وإنما أصبحت تجربة لها أبعادها، وعمقها، ولها تأثيرها الجدلي في الفكر، وفي مسيرة الشعب نحو حياة جديدة.

إن شعور الشاعر العربي بتحركه على أرضية اجتماعية أضفى على قصيدته عنصر الصراع الإنساني بكل معانيه الطبقية والاجتماعية والحضارية وبذلك اغتنى الوعي الشعري والمضمون الشعري لهذا التطور الفكري(331).

قدمت الأحداث السياسية ذات الطابع القومي خلال أواخر الأربعينات والخمسينات مادة خصبة في هذا المجال، وقد كان أبرز هذه الأحداث يتمثل في نكبة فلسطين وما تلاها... ثم تنامي حركة التحرر العربي في مصر وسورية، واشتد ساعد الثورة في المغرب العربي بوجه عام فضلاً عن ما كان من أحداث العدوان الثلاثي على مصر، وتأميم قناة السويس.

وقد استجاب الشعراء الشباب لهذه الأحداث عامة، سواء من كان منهم منتمياً للفكر القومي أم إلى الفكر اليساري وأصبحت معالجة المضمون القومي بشكل عام تتوزع أنماطاً مختلفة. فثمة نمط ظل يعتمد التحفيز على الانبعاث متوسلاً بالأمجاد العربية الماضية، واضعاً إياها أمام واقع التخلف الذي تعيشه الأمة العربية:

"أجل نحن من العرب/لنا في ردهة التاريخ ما ينبي/
ملأنا العالم الرحبا/... / ففينا حل روح الله في
شعبي/... / بذي قار نصبنا للوغى قبة/وخاض
البحر جياش المنى عقبه/وفي صيدا/شراع عانق
المجدا/.../ لقد كنا جبابرة.. أجل كنا/وما زلنا. وما هُنّا/وهانَ
الخائن النذل "الخ" (332).

ويتداخل الإحساس الديني بالحس القومي عبر استلهام التاريخ الإسلامي:

"قرأت اسمي على صخرة/.../ كمئذنة تردد فوقها
اسم الله/وخط اسم لـــه فيها/وكان محمد نقشاً على أجرةٍ
خضراء/يزهو في أعاليها/فأمسى تأكل الغبراء
/والنيران من معناه...(333)

أو: "محمد يلوح لي في بركة الشفق/محمد يزورني ليمسح

الجراح/بكفه المخمل/محمد أفاق/راياتنا عادت
إلى الآفاق(334)

وغالباً ما يتجه هذا النمط إلى أسلوب خطابي ذي نبرة حماسية:

"فاندفعوا كالسيل يا رفاق/واخترقوا النطاق/ولا تهابوا
الموت والظلام/وضربة اللئام/فأنتمو أقوى من الحمام/
وأنتموا أقوى من الشرور/على العدى حين
تحيق ساعة الخطر/يا من تسيرون الخ..(335)

وقد تتجه المعالجة وجهة رومانسية، تجد لها في الطبيعة مادة أساسية، وتتخذ من واقع الإحساس بالخذلان مادة للتعبير عن الإحساس بالخذلان الذاتي العاطفي:

"يا حبيبي كم تغنينا "بيافا" زمناً/ورعينا وجدنا/
ونعمنا في الزمان الأول/كم نهلنا من عبير وطيوب/
/.........../ يوم كنا في ظلال
المجدل/.../ يا حبيبي ملء عينيك من البلوى
دماء/وطيوف من شقاء/بين أحباب وأهل ورفاق
/لا تسلني بعدما شط الرجاء/أين تسري بالورى
هذي القلوع(336)".

أو: "أكاد أحس شفاه الذهول/تمص عروق الذبول/
وأشعر بي من جنون رهيب/رياحاً تولول في أضلعي/
خريفاً من الهم يعوي معي/على همهمات القدر... (337)

ويندر أن يقدم هذا الضرب من المعالجة، أي موقف فكري ذي عمقٍ أنه يعتمد مجرد التهويم، وإثارة العاطفة عبر تناول سطحي:

"هي ضحكة/حرة النبرة خضراء نبيلة/وكأشذاء الخميلة
/عانقت أطيب ألوان المشاعر/في نفوس الشعراء/وإذا
باسم جميلة/في شفاه البسطاء/غنوة أسطورة/تنسج
آيات البطولة/وإذا رسم جميلة/في صدور الشرفاء
رمز عزٍ وإباء/وحمية/لبطولات فتاة عربية..(338)"

واتجه نمط آخر إلى الواقع ليستنبط من مفرداته حقيقة المعاناة بجوانبها الإنسانية، وهو تناول يبتعد في الغالب عن المباشرة والتقرير مستفيداً من الصور القصيرة الموحية:

"لاشيء يذكر لم تزل "يافا" وما زال الرفاق/تحت
الجسور وفوق أعمدة الضياء/يتأرجحون بلا رؤوس في
الهواء/ولم يزل دمنا المراق/على حوائطها
القديمة واللصوص وحقولنا الجرداء يغزوها الجراد..(339)

وقد يستنبط الشعراء من عمق المعاناة القومية فهماً ذا حدود أشمل لمشكلة النضال العام في العالم ضد الطغيان ومن أجل التحرير:

"أيها الشعب الفرنسي/أيها العمال في أرصفة الليل
اسمعوني/أيها الطلاب أن المسألة/لم تعد في
الأسئلة/لم تعد محتملة/هل يموت الشعب من أجل
الخيانة/و لأجل القتلة؟.."(340)

أو يتجهون بالقضية القومية وجهة اجتماعية طبقية بشكل عام، من خلال واقع الفقر وسطوة المال:

"قابيل أين أخوك؟/يرقد في خيام اللاجئين/السل
يوهن ساعديه. وجئته أنا بالدواء/الجوع لعنة آدم
الأولى وارث الهالكين/ساواه والحيوان ثم رماه
أسفل سافلين/ورفعته أنا بالرغيف من الحضيض
إلى العلاء/.../النار تصرخ في المزارع
والمنازل والدروب/في كل منعطف تصيح أنا
النضار أنا النضار"(341)

ويمتزج هذا الاتجاه بتعبير سياسي عام يتوجه ضد القوى الإمبريالية عامة:

"هيهات لن نموت/لن يموت الكادحون الشرد الجياع
/.../إني أرى شوارع نيويورك والظلام/والموت
والأبراج واللحود/وقهقهات الأزمة الشنعاء
واللصوص/يبعثرون الذعر كالديدان يزحفون/
بلا جلود والعراة السود ينخسون/لحوم تجار
الرقيق..."(342)

على أن مجمل هذه الأنماط، كانت تتجه في الغالب إلى التأكيد على النصر والدعوة إلى التمرد على الواقع، إن الشعراء شأنهم في أغلب القصائد السياسية الملتزمة يختمون قصائدهم بمقاطع تعبر عن التفاؤل والثقة بالخلاص: ويمكن أن نتابع نماذج ذلك في ختام قصيدة "لمن أغني"(343) و"ابنة القدس الصغيرة"(344) و"جميلة"(345)... الخ.

إننا إذ نشير إلى هذه الأنماط من التعبير عن المضامين القومية فإن هذا لا يعني أن هذه الأنماط كانت مستقلة عن بعضها، ولهذا يَصحُّ التأكيد أن هناك تداخلاً عاماً، يعكس في الواقع خضوع الشعراء الشباب لمجمل التأثيرات الفكرية والفنية خلال تلك السنوات وبشكل خاص التأثيرات اليسارية.

ويمكن أن نقدم لذلك مثلاً، قصيدة عنوانها "القومية العربية" لمحمد جميل شلش (346) ففي هذه القصيدة يلمح الدارس أطراف التأثيرات التي كانت تترك بصماتها على القصائد القومية:

فثمة التعبير عن الإيمان بالوحدة العربية عبر التوجه إلى "الرفاق من النيل إلى الفرات" وأوراس.. ووهران.. الخ..

وثمة ربط لهذا التعبير بالمعطيات التاريخية، فالقومية العربية هي "قصة آلاف السنين... سمفونية الفتح على ثغر الجهاد... وأم حنون... أمنا أم الجميع.. وكنز العرب... وقصة كينونتنا عبر الزمان.. وهي أمنا كالحياة.. جوهراً فرداً وإبداعاً وديناً"

وتقدم القصيدة بالإضافة إلى ذلك حساً دينياً:

"هذه الأم التي جندها للخير والسلم محمد/وعلى اسم
الحب غناها يسوع"

ويحاول الشاعر التأكيد خلال هذا على التحرر ومضمونه الاجتماعي بشكل عام:

"هذه الشعلة يا فجر انطلاقي/شعلة الشعب على درب
انعتاقي/.../وهي سمفونية الكادح.. إنسان
بلادي/.../إنها أنشودة الثورة تستيقظ فينا"

ثم يربط الشاعر كل هذه القيم بالسلم ونضال الشعوب:

فهي: شعلة الشعب الذي يحمل في جنبيه آمال الشعوب "وهي للسلم حمامة"

والباحث يدرك من خلال هذا النموذج، مدى التطور الذي أصابه الفكر القومي خلال السنوات القليلة التي سبقت ثورة الرابع عشر من تموز:

شغلت قضية فلسطين جانباً من اهتمام الشعراء الشباب، إلا أنها لم تستطع أن تستأثر بالجانب الأول من هذا الاهتمام، وأنه لمما يلفت الانتباه، قلة القصائد التي كتبت عن فلسطين قياساً إلى القصائد الحرة التي كتبها الشعراء الشباب عن ثورة الجزائر، ويمكن أن يعزو الباحث ذلك إلى حقيقة أن القضية الفلسطينية، كانت تمثل تلك السنوات، موضعاً للخيبة والهزيمة على مستوى الحس القومي ولم يكن النضال من أجل فلسطين قد اتخذ مكاناً ضمن النضال العربي التحرري بشكل ملموس بينما كانت ثورة الجزائر تقدم معطيات ثورة تدعو إلى التفاؤل، وتعيد إلى الروح القومية الشعور بالجدارة، من خلال صمودها وانتصاراتها، وتضحياتها، وبطولاتها، والآفاق التي تشير إليها(347). وبهذا فقد كانت موضوعاً يعادل أو يخفف من وطأة الإحساس بالخيبة والقهر الذي كانت تقدمه القضية الفلسطينية، وبرهاناً على جدارة النضال لأن يحتل مواقع هامة في الثورة عامة، ولهذا يندر أن نجد شاعراً من الشعراء الشباب، لم يتناول موضوع الجزائر، ولم يجتذبه اسم جميلة الجزائرية رمزاً للنضال والبطولة والصمود:

"وأنت مثل الدوحة العارية/لم يبق منك البغي غير
الجذور/والموت واه دونها والنشور/ فيها، وتجري
دونك الساقية/ما شب في وهران من برعم أو أزهرت
في أطلس عوسجة/إلا ودبت في مسيل الدم/نمنمة
منعشة مبهجة/توحي بأن الأرض ظلت تدور"(348)

ثم كان تأميم قناة السويس، وانتصار مصر في معركتها من خلال التضحية والبطولات، بحيث غدا اسم بور سعيد رمزاً للانتصار القومي التحرري بشكل عام، وقد غنى الشعراء الشباب في العراق هذه البطولات ومجدوا الانتصار:

"من هي بور سعيد؟/كتائب الشعب الفتي قاهر الغزاه/
من شارع لشارع يخط في دماه/معركة الحياه/.../
أجل أجل من دم بور سعيد/من شعبها الممزق
الشهيد/سيولد العالم من جديد"(349).

أو:

إنسانك العملاق ظل الإله/ظل الملايين التي مقلتاه/
عنها ترى ما في خيال تراه/هذا الذي أعصابها في قواه/

أحيا دم الموتى فخر الطغاة/فليحرس الأحياء باب
الحياه"(350)

ومع نهوض حركة التحرر العربي كان الشعراء الشباب يتوجهون بثقة إلى التطورات التي كانت تجري في سورية ومصر والمغرب وتونس(351) ولقد وجد الشعراء العراقيون الشباب في هذا النضال متنفساً يعبرون من خلال واقع قاس وآمال عراض. وكان التعبير عن هذا النضال يفتح لهم مجالاً للتعبير بشكل غير مباشر عن نضال الشعب العراقي ونزوع الجماهير إلى التحرر.

لقد كان الحديث عن سجون "وهران" الرهيبة، وعن الحرمان والخوف الذي تعانيه جماهير الشعب الجزائري تحت وطأة الإرهاب يتيح للشاعر العراقي أن يتخفف من إحساسه المكبوت بالاضطهاد والإرهاب:

يا سائراً أحمل لأخوتي هناك/.../وعذرنا
فنحن لا نزال/عيوننا مشدودة إلى السماء/نذب عن
حقولنا جحافل الجراد/والبوم والغربان/والوحش خلف
سورنا يراقب الأبواب.."(352).

أو:

"عام جديد/.../يقتات من دم أمهات الأبرياء/
من جوع أطفال الجزائر/من غربة المتشردين لدى المتاهات
الكئيبة/من كل أحزان اليتامى البائسين/من غضبة
المتعذبين بسوط أعداء الحياة/.../والموت والحرمان
والعقم البليد/وسجون وهران الرهيبة "..(353)

يشير بلند الحيدري إلى أنه في نهاية الأربعينات "بدأت تفد إلى العراق بوادر الفكر الوجودي، متناثرة في قصصٍ قريبة من متناولنا وفهمنا، إلى جانب الأدب الأمريكي الغاضب الذي تميز أيضاً بنزعة وجودية...". ويضيف بلند أن انفعاله الأول مع هذا الفكر كان سطحياً(354).

ويذكر عبد المجيد الونداوي(355) أن بواكير الفكر الوجودي كانت تصل إلى العراق عن طريق مجلة الكاتب التي كان يصدرها الدكتور طه حسين، وأن المثقفين العراقيين كانوا يتابعون ما تنشره هذه المجلة عن الفلسفة الوجودية.

ومنذ أواخر الأربعينات دأب نهاد التكرلي(356) على نشر بعض المفاهيم الوجودية في الأدب بشكل خاص عبر مجلة الأديب، ومن ثم الآداب التي

صدرت عامٍ 1953 وأخذت على عاتقها ترجمة ونشر النتاج الوجودي بشكل واسع نسبياً.

والسؤال الذي ينبغي البحث فيه هو: هل استطاعت الوجودية أن تتبلور في تيار فكري في العراق لـــه تأثيره ومداه كما استطاعت الماركسية مثلاً أن توجد تياراً فكرياً ماركسياً؟

للإجابة عن هذا السؤال يجدر بنا أن نضع في اعتبارنا بعض الحقائق الموضوعية:

فالمصادر التي كانت تقدم الفكر الوجودي إلى المثقفين والتي أشرنا إليها آنفاً كانت في الواقع مصادر محدودة، تعتمد التعريف بأطراف من الفلسفة الوجودية، ولم تجر ترجمة الكتب الوجودية ذات الطابع الفكري إلا في وقت متأخر نسبياً(357).

أما المصادر الأجنبية للفلسفة الوجودية فلم تكن في متناول المثقفين العراقيين، لأسباب أهمها أنهم لم يكونوا متمكنين من لغة أجنبية تيسر لهم الاطلاع على هذا الفكر في مصادره الأصلية وبشكل خاص اللغة الفرنسية.

ولهذا فقد كانت الصور العامة التي راجت عن الوجودية في المجتمع الثقافي، تعتمد في الغالب نظرة سطحية إلى هذه الفلسفة، مستمدة مما كانت تنشره الصحف والمجلات المصرية التي كانت تزخر.. بأخبار الوجوديين وحفلاتهم الصاخبة في الحي اللاتيني وكهوف سان جرمان دي بربه(358)".

على أن هذا لم يكن ينفي حقيقة أن أوساطاً اجتماعية معينة كانت مهيأة لتقبل الفكر الوجودي بمستويات مختلفة، ذاك أن الاهتزاز الاجتماعي الذي خلفته الحرب العالمية الثانية في المجتمع العراقي والتطورات التي نجمت عنها وما تركه الانتقال من الريف إلى المدينة خلق لدى فئات من شباب البرجوازية الصغيرة المثقفة شعوراً بالضياع والضجر وعدم الاستقرار، يقابله نزوع إلى توكيد الذات والتمرد، وقد عبر هؤلاء الشباب عن ذلك بطرق مختلفة كان الأدب والفن بعض وسائلها، وقد وجد هؤلاء في ما وصل إليهم من أشتات الفلسفة الوجودية سنداً فكرياً من خلال تأكيدها على النزعة الفردية والحرية.

يذكر بلند الحيدري "أن واقع العراق بعد الحرب العالمية كان يتميز بتمزق هائل دفع بالنزعات الفردية إلى السطح"(359).

وما من شك في أن الظروف الذاتية للمثقفين العراقيين وللشعراء منهم بوجه خاص استطاعت أن تعمق من هذا الاتجاه. إن متابعة حياة الأدباء والمثقفين الذين اقتربوا من الفكر الوجودي يمكن أن تلقي ضوءاً على هذه

الناحية: ويكفي أن نورد مثلاً هنا نماذج المثقفين الشباب الذين أصدروا مجلة "الوقت الضائع" كبلند الحيدري وحسين مردان وإبراهيم اليتيم وحسين هداوي وعدنان رؤوف وسواهم...

وليس ثمة ما يدل على أن هؤلاء المثقفين والأدباء كانوا على اطلاع كاف بالفلسفة الوجودية(360)

يمكن من خلال كل هذا التأكيد على أنه لم يكن في العراق "تيار فكري وجودي" بالمعنى الدقيق للكلمة: ولئن كان من الصواب القول بأن هذا الفكر لم يكن يعدم أن يجد لــه ظروفاً صالحة في أوساط معينة من المثقفين الشباب، إلا أن الواقع الثقافي والاجتماعي والسياسي العام لم يعطِ لهذا الاتجاه أن يتقوى ويتوسع ليتحول إلى تيار ذي تأثير واضح ومميز فكرياً، إن أوضح ما يمكن أن يستجليه الباحث من آثار هذا الفكر عامة هو اتجاه عدد من الشعراء اتجاهاً ذاتياً وفردياً يعكس إحساساً بالضياع والضجر والتمرد والبحث عن الحرية الفردية. ويمكن أن نجد مصداق ذلك في شعر حسين مردان خلال مجموعة "قصائد عارية" ومن خلال قصائد بلند الحيدري وبعض قصائد عبد الوهاب البياتي وعدد من نماذج شعراء شباب آخرين: وسنتابع ذلك لدى دراستنا للمضمون النفسي في الشعر الحر، ويكفي أن نقدم نموذجاً لهذا الضرب مقطعاً من قصيدة "خداع" لبلند الحيدري:

"ومن خلال/عطش الرمال إلى المياه/كانت تلوح لنا
الحياه/أطياف آل/فنظل نغرق في الضلال/والدرب
يبدو كما نراه/عطش مميت/والدرب يبدو كما نراه/
تعبي مقيت/والدرب يبدو كما نراه/ماذا وراه؟/
هذا التلف للحياه/ماذا وراءه(361).

q q

الفصل الثاني
السياسة

تشغل السياسة والأحداث السياسية مكانة مهمة من حياة العراق، بحيث يمكن القول أنها تمثل الوجه البارز للنشاط الفكري والثقافي والاجتماعي في العراق، إن العراقيين يستجيبون إلى المعطيات السياسية استجابة ملحوظة، وهم يشاركون في الأحداث السياسية ويناقشون اتجاهاتها بوعي لا يخلو من تميّز، ولهذا فإن اهتمامهم بأي نشاط ثقافي أو اجتماعي يتحدد غالباً بمقدار ارتباط هذا النشاط بالأفكار والأحداث السياسية. ويصدق هذا على الأدب عامة، وعلى الشعر بوجه خاص.

ولقد كانت السياسة من دون شك سبباً من الأسباب المهمة التي أدت إلى شهرة الزهاوي والرصافي والشبيبي وبحر العلوم والجواهري وانتشار قصائدهم.

لقد كانت جرأة أي شاعر من هؤلاء في التصدي للقضايا السياسية تستأثر باهتمام الناس، وتكسب النتاج الشعري أهمية خاصة، فإذا اقترنت هذه الجرأة ــ وما كان لها سوى ذلك ــ باقتراب الشاعر من معترك الفاعلية السياسية، عبر انتمائه أو ولائه لحركة أو لفكرة سياسية، وإذا ما نال الشاعر بسبب كل هذا، الأذى أو بعضه. كان كفيلاً بأن يزيد من أهميته وشهرته وذيوع شعره. وكان مجموع هذه العوامل كفيلاً بأن يقدم للشاعر ذي الموهبة الطاقة على مزج التجربة السياسية العامة بالتجربة الذاتية ويمكن أن نورد لذلك مثالاً قصيدة (أخي جعفرا) للجواهري...

لقد وعى أكثر الشعراء الشباب هذه الحقائق وهم في مطلع حياتهم الشعرية، فجربوا الشعر السياسي بأسلوب تقليدي، واستلهم بعضهم نموذج الجواهري بشكل خاص، إن المتتبع ليقع لبدر شاكر السياب وعبد الرزاق عبد الواحد ورشيد ياسين وسواهم على نماذج مبكرة من القصائد السياسية ــ بل لقد

شارك بعض هؤلاء بقصائدهم هذه في الوثبة، وقرؤُوها على الناس في الشوارع، ويمكن أن تنهض هذه القصائد نموذجاً للشعر السياسي الذي قدمه الشعراء الشباب في مفتتح نشاطهم الشعري، وتتجلى طبيعة العلاقة التي كانت تربط الشعراء الشباب بالسياسة وبالتعبير عن متطلباتهم في نتاجهم عبر حقائق عديدة من أبرزها علاقة هؤلاء الشعراء بالأحزاب السياسية:

فمعروف أن الحياة السياسية كانت محددة بجانبين أساسين، يتمثلان بقوى الحكم الملكي السياسية من ناحية.. وبقوى الأحزاب السياسية الوطنية المعارضة من ناحية أخرى ــ وقد استطاعت هذه الأحزاب أن تستقطب أكثر العراقيين، سواء عن طريق الانتماء الحزبي أو الولاء لأفكار وسياسة حزب من الأحزاب ولاء لم يكن ليخلو من بعض تعصب وعشائرية.

ولقد عاشت هذه الأحزاب بشكل عام ظروف عمل صعبة، بسبب من طبيعة الحكم الذي كان يعادي الحياة الديمقراطية، ويلاحق بالاضطهاد القوى السياسية التي تعارضه، ولقد كان هذا الواقع يفرض على بعض هذه الأحزاب أن تمارس نشاطها بشكل سري، تحت طائلة الملاحقة بالسجن والتشريد حد الإعدام أحياناً.

وبالإضافة إلى ما كانت تمثله هذه الأحزاب من اتجاهات وطنية، كان نضالها السري والجريء، وتصديها للسلطة، وما ينجم عن ذلك من تضحيات، يستأثر بإعجاب العراقيين، ويقدم لهم صوراً من البطولة التي تتجاوب مع أمانيهم وطموحهم.

ولعل من أبرز القطاعات التي كانت مهيأة للتأثر بكل هذه الجوانب، هو قطاع الشباب من المثقفين بشكل خاص، ممن كانوا يتفتحون على المعرفة، وتمتلئ صدورهم بالطموح إلى تغيير الأوضاع في نزوع لا يخلو من طابع رومانسي، وحب للمغامرة، فضلاً عن الوعي النسبي الذين كانوا ينطوون عليه.

وكان طبيعياً أن يكون أكثر هؤلاء الشباب استجابة هم ممن بدؤوا يدركون بحدود متفاوتة الواقع الطبقي الذي انحدروا منه، وكان هذا الإدراك يمتزج أحياناً، بتفهم بعض جوانب الواقع السياسي أو القومي الذي يعانيه البلد والأمة.

وعنيت الأحزاب بهؤلاء الشباب عناية متميزة، باعتبارهم قوى ذات فاعلية سياسية ملحوظة، فتوجهت إليهم بقصد كسبهم الحزبي، وكان الجو العام يغذي هذه العلاقة ويهيئ لها المناخ الفكري والنفسي فتتسع وتتوطد من خلال الصراع الفكري السياسي الذي يزيد من حدته طابع التحزب..

ولقد كان الشاب الذي ينتمي إلى حزب ما يبدو أكثر اتزاناً وأوفر ثقافة وأشدَ جرأة وأقوى شخصية وبالتالي، كان هذا النموذج من الشباب السياسي المنتمي يحظى باحترام يميزه بين زملائه، وبإعجاب تطمن عنده حاجته إلى الظهور.

في هذا المجال، كان طبيعياً أن يقترب من العمل السياسي والحزبي عدد متميز من الشباب ذوي المواهب والطموح ـــ بما في ذلك الفنانون والأدباء والشعراء بوجه خاص ولقد كانت الحياة الحزبية تقدم لهؤلاء الشعراء كثيراً من المجالات التي تطمن عندهم حاجاتهم النفسية والفكرية وهم في سنوات تفتحهم وتطورهم.

كانت هذه الأحزاب تقدم لهم إجابات عن كثير من الأسئلة التي يعانونها وتهبهم بشكل ما، يقيناً فكرياً وذهناً لا يخلو من تكامل نظري، إطاره الفكري الحزبي الذي يؤمنون به، وكان ارتباط هذا الفكر بهدف كبير كالثورة والتغيير يزيد من إحساس هؤلاء الشعراء بجدواهم ويهبهم لذة العمل، والتضحية، والجرأة، ضمن طبيعة العمل السري الذي كانت تمارسه هذه الأحزاب.

وعلى صعيد آخر، كان الانتماء الحزبي يوازن النوازع الفردية لدى الشاعر بطابع الحس الجماعي، والشعور بالانتماء والاحتماء والسند الاجتماعي والعاطفي، عبر طقوس وتقاليد العمل الحزبي، التي تؤثر في العاطفة والذاكرة والتجربة الحياتية عامة.

ويمكن القول باختصار أن الانتماء الحزبي كان يقدم للشعراء وهم في سن مبكرة تجربة حياتية حافلة على مختلف الأصعدة.

على أن الانتماء الحزبي لم يكن ليخلو من تأثيرات سلبية، ذلك أن الضبط الحزبي، والالتزام بروح الجماعة كان يصطدم في أحيان كثيرة بالنزوع الفردي الذي ينطوي عليه هؤلاء الشباب وهم في الغالب من فئة برجوازية صغيرة، وكان هذا يخلق صراعاً داخلياً قد يحسم بأن يذوب الشاب في روح الجماعة متنازلاً عن بعض أو كل فرديته، أو أن يتمرد على الجماعة والانضباط، وبين هذين الحدين غالباً ما كان الصراع الداخلي يطول ويتأجل سنوات عديدة. وما من شك في أن هذا كله كان ينعكس في تجربة الشاعر الشاب بهذا الشكل أو بسواه.

وكان يزيد من حدة هذه المعاناة، ما يتضمنه العمل الحزبي من خطورة وأحياناً من أذى فعلي عبر الملاحقة والسجن والتعذيب والتهديد بالموت وما من

شك في أن التفكير بقبول هذه الجوانب ومن ثم مواجهتها والصمود أمامها كان يقتضي إيماناً قوياً وثقة كاملة بالحزب وأهدافه، ووعياً فكرياً عالياً وتجربة عميقة، وهي متطلبات يندر أن تتوفر للشباب بحكم فجاجتهم الفكرية والنفسية ونقص تجربتهم، وبحكم أنهم لم ينتموا ــ في الغالب ــ إلا بدوافع عاطفية ذاتية لا تكفي لمجابهة كل هذه الضغوط.

ولقد كانت مطاولة الشباب في تحمل هذه التأثيرات رهناً بتماسك كل منهم على حدة، فكرياً ونفسياً. ومن هنا فإن التعب كان لابد أن يحيق بعدد من هؤلاء المنتمين، وكان هذا التعب يعبر عن نفسه بطرق ملتوية تعكس مشاعر متناقضة، غالباً ما تؤدي إلى الانفصال عن الحزب، وكان الانفصال هذا كفيلاً بأن يؤدي إلى تعقيدات لاحقة، تترك آثارها في هؤلاء الشباب وفي الشعراء منهم بشكل خاص: فعليهم أن يتجاوزوا التناقض الداخلي الناجم عن الإحساس بالهزيمة والانخذال، إلى درجة الاقتناع بالمبررات النفسية الخادعة التي يقدمها الذهن في محاولة الدفاع عن النفس، وليس ذلك سهلاً بالطبع، إنه يمر عبر المزيد من التناقض، والشعور الداخلي بعدم القناعة، وعليهم أيضاً ــ وفي الوقت نفسه ــ أن يبرروا وضعهم الجديد أمام المجتمع الذي لم يكن ليتساهل مع الحزبي الذي يخرج على حزبه، ومع الأصدقاء، وهم في الأغلب ذوو انتماء فكري إن لم يكن انتماءً حزبياً. وليس ذلك سهلاً بأيما وجه، فهو يقتضي متانة نفسية وخلقية عالية، يمكن من خلالها القبول بنمط جديد من الحياة، إن على الحزبي المنفصل عن حزبه أن يبحث عن أصدقاء جدد، واهتمامات جديدة وأفكار جديدة متجاوزاً أصدقائه واهتماماته وذكرياته وأمجاده، وفي ذلك الكثير من العذاب، ولهذا فإن التعقيد الأساس الذي يحدث في حالة كهذه هو أن يتجه الخارج عن الحزب إلى حزبه باللوم والنقد، إلى حد يصل أحياناً إلى العداء، وينجم عن ذلك غالباً أن يتخذ الحزبيون أو الحزب بشكل رسمي موقفاً أشد من الخارج عليه... وهكذا.

ويمكن أن نقدم النموذج الأكمل لذلك، علاقة بدر شاكر السياب بالحزب الشيوعي العراقي:

ثمة ما يشير إلى أن السياب أصبح شيوعياً في مرحلة مبكرة من حياته(362) وأنه اختار الانتماء إلى الشيوعيين بالذات تحت تأثير المحيط الذي كان يعيش فيه(363)، ولهذا فليس غريباً أن يكون انتماؤه مفتقراً منذ البدء إلى الانسجام مع مزاجه وشخصيته ذلك أن السياب كان شخصاً "عاطفياً حسياً قومياً

أخلاقياً... وأنه في تكوينه لم يكن واقعياً اشتراكياً.... لقد كان مثالياً.. يقوم المثال عنده فوق الواقع ونقيضاً لـــه، وحين أصبح شيوعياً كانت الشيوعية بالنسبة لـــه شكلاً من هذه الثنائية(364).

ولكن الانتماء في تلك المرحلة المبكرة والسنوات التي تلتها، استطاع أن يقدم للشاعر تعويضاً عن كثير من نواحي الشعور بالفشل التي كانت تتمثل بإحساسه بقبحه، وفشله بالحب، وشعوره بفقره، ووحدته، واعتلال صحته، وخوفه من الموت.

ولقد استطاعت طبيعة الانتماء وطقوس العمل الحزبي أن تؤثر في السياب لسنوات وأن تخفف إلى حد كبير من غلواء حاجاته النفسية، فبدأ الشاعر منسجماً ومندمجاً داخل تيار المجموع بحدود متفاوتة، ومع هذا فلقد كان التناقض الكامن في أعماقه الذي ينجم غالباً عن ازدواج دوافعه، يعبر عن نفسه في نمطين من الشعر أحدهما ذاتي، مغرق في الذاتية يتوسل النمط الحر، والآخر سياسي يتشبث بالحماسة والخطابية والشعارات عبر نمط تقليدي.

ولكن الانتماء لم يلبث أن بدأ يعطي نتائجه السلبية للسياب، فعرف الفصل والتشريد والخوف والهرب والاعتقال، وعانى المزيد من الحاجة والحرمان.

لقد كان كل ذلك في البدء موضع فخر الشاعر واعتزازه.. ولكن نفس بدر الحساسة التي تتأثر سلباً وإيجاباً بأبسط المؤثرات(365) لم تلبث كما يبدو ــ أن تأثرت بهذه الظروف ومن هنا بدأ ذلك الصراع الذي يخوضه الإنسان بمفرده بين الاستمرار على الثورة في ظروف قاتلة وبين التخلي عنها(366).

ولقد كان طبيعياً أن يتعمق هذا الصراع لدى السياب خلال السنوات التي أعقبت عام 1950، وأن تقترن التطورات النفسية التي يعانيها بتطور الوضع السياسي والاجتماعي، وبشكل خاص، ما كان من تتابع فشل الوثبة وإعدام قادة الحزب الشيوعي، واعتقال أعداد كبيرة من الشيوعيين ثم فشل الانتفاضة، وفشل حركة مصدق، ومجزرة سجن بغداد، وسجن الكوت.. وكان يزيد من وطأة كل هذا أن العمل الحزبي أصبح أكثر صعوبة وأشد خطراً، بحيث أصبح السياب مؤهلاً أن (يكتشف) "المثالب والشرور والنقائص لا في السلطة الرجعية.. بل في الناس الذين كان يبارك نضالهم ويمجده"(367).

ويبدو أن الشيوعيين انتبهوا إلى ما كان يعانيه بدر فقرروا عام 1952 إرساله إلى الخارج ــ إلى مهرجان الشبيبة في بودابست ــ وتوجه فعلاً السياب

إلى إيران ـــ ولكن محاولة إرساله إلى المهرجان لم تنجح، فعاد إلى العراق من جديد بعد أن عانى ظروفاً صعبة.

لقد غذت هذه الأحداث شعور الشاعر الراسخ بالفردية(368). ووجد فيها سبباً لالتماسه كالآخرين، حلاً فردياً يتكيف مع الواقع القائم من دون أن يخطر في باله، أن يتمرد عليه من جديد(369).

ولكن ذلك لم يكن ليجري إلا عبر صراع، وطوال عدة سنوات، فليس سهلاً أن يتجاوز شاعر مثل بدر انتماءً شيوعياً بكل ثقله التاريخي والنفسي بل لم يكن سهلاً أن يخرج من إطاره الفكري الذي تبلور في الأحداث ـــ مهما كان هذا الإطار مبسطاً ـــ لاسيما وأن الفكر الماركسي كان الأكثر شيوعاً في الوسط الثقافي. وكان استبدال هذا الإطار يعني أن يشطب الشاعر على نتاجه السابق، وأن يبدأ من جديد متجاوزاً اهتمامه بمكانته في المجتمع الذي يطمح باحترامه.

ولهذا فقد كان طبيعياً أن يتوصل السياب إلى حل وسط، فلا بأس أن يتخلص الشاعر من علاقته بانتمائه وأن يتحول إلى شاعر غير منتم حزبياً، شرط أن يبقى ذلك مطوياً في حدود خاصة، لا أن يطرح على صعيد قرائه وأصدقائه والمعجبين به(370).

ولقد كان لموقف الشيوعيين من نتاج السياب وبشكل خاص قصيدته "المومس العمياء" التي لم يتبنوا نشرها، في وقت كانوا فيه، قد قربوا إليهم عبد الوهاب البياتي، أثر في تحديد موقف السياب اللاحق.

ولقد كان أوضح ما اندفع إليه السياب للتعبير عن موقفه هذا هو المقطع الذي ضمنه قصيدة المومس العمياء. فلقد أثار هذا المقطع، بعد صدور القصيدة ضجة في الوسط الأدبي.

يتسرب المقطع من سياق المنلوج الداخلي ـــ للبغي ـــ:

"مازلت أعرف كل ذاكَ، فجربوني يا سكارى..."
من ضاجع العربية الحسناء لا يلقى خساراً...
كالقمح لونك يا ابنة العرب كالفجر بين عرائش العنب
أو كالفرات على ملامحه دعة الثرى وضراوة الذهب
لا تتركوني فالضحى نسبي من فاتح ومجاهد ونبي
عربية أنا أمتي دمها خير الدماء كما يقول أبي

"في موضع الإرجاس من جسدي وفي الثدي المذال/تجري دماء
الفاتحين فلوثوها يا رجال/من كل جنس للرجال.. فأمس
عاد بها الجنود/من أدعياء الإنكليز إلى صعاليك اليهود
/يا ليت للموتى عيوناً... الخ...

وحين يتجاوز الدارس الأبيات التقليدية في القصيدة ذات الوزن المغاير لوزن القصيدة عامة ويقرأ القصيدة سيلاحظ أن السياق يجري هكذا:

"من ضاجع العربية السمراء لا يلقى خساراً/في موضع الإرجاس
من جسدي وفي الثدي المذال/تجري دماء الفاتحين فلوثوها
يا رجال/من كل جنس للرجال فأمس عاد بها الجنود/من أدعياء
الإنكليز إلى صعاليك اليهود(371) يا ليت للموتى عيوناً..."

وهذا ــ كما يبدو ــ هو النسق الذي كانت تسير فيه القصيدة، ولكن دافعاً جعل بدر يعترض سياقها بالمقطع التقليدي كالفجر لونك.." إذ من الواضح أن المقطع يبدو مقسراً على طبيعة التجربة وطارئاً عليها ويزيد من قناعة الباحث في هذا الافتراض: التعليق الذي أثبته السياب على هذا المقطع في الحاشية. فقد جاء فيه "ضاع مفهوم القومية عندنا بين الشعوبيين والشوفيديين، يجب أن تكون القومية شعبية والشعبية قومية..." فهذا التعليق ينطوي على قيمة فكرية لا تعكسها القصيدة ــ اللهم إلا أن يكون التعبير في الأبيات يحتمل السخرية، أو الفخر، في تداخل لا يمكن أن يؤدي غرضه إلا عبر المفارقة، التي يمكن أن تلمح في "أمتي دمها خير الدماء ــ كما يقول أبي" وما يليها: "في موضع إرجاس من جسدي الخ".

أذكر أن هذا المقطع أثار كثيراً من النقاش في دار المعلمين العالية عام 1954. وكان هذا النقاش يتركز حول ما كان يعنيه السياب بتركيزه على عروبة البغي، وماذا يقصد "دمها خير الدماء"؟ ولماذا "كما يقول أبي".

ثم كيف يفهم التعليق في الحاشية الذي يدعو فيه السياب إلى جعل "أحفاد محمد وعمر وعلي وأبي ذر والخوارج والشيعة أوائل والمعتزلة(372) يعيشون عيشة تليق بهم كبشر وكورثة أمجاد الأمة"؟ ثم الاستطراد إلى سؤال شديد السطحية "أفليس عاراً علينا نحن العرب أن تكون بناتنا بغايا يضاجعن الناس من كل جنس ولون(373).

إن الدارس حين يتجاوز عن نقاش كل هذه الجوانب يظل مقتنعاً بان السياب أقحم هذا المقطع والتعليق عليه بدوافع من الرغبة في إغاظة الشيوعيين والتقرب من القوميين ولكنه لم يحسن صياغة ذلك...

أثار هذا المقطع كما يبدو ردود فعل لدى أوساط الشيوعيين كأفراد على الأكثر، لأننا نستبعد أن يكون رد الفعل هذا كان صادراً عن الحزب نفسه وإلا لكان ممكناً لهم أن ينقدوا بدر في الصحافة، فالمقطع كما رأينا يعطي مجالاً لذلك، وقد وجد بدر في ردود الفعل المتفرقة هذه مجالاً ليبرر لنفسه مزيداً من الابتعاد عن الشيوعيين، وكان خلال هذا ما كان من أمر المعركة التي نشبت بينه وبين عبد الوهاب البياتي على صفحات مجلة الآداب عام 1954.

خلال هذه السنوات كان يبدو أن "بدر" يتجه إلى أن يكون قومياً إننا نتابع ذلك فيما نشره من قصائد. وفي بعض الرسائل التي كتبها إلى سهيل إدريس(374)، ولكن الاتجاه القومي ما كان يستطيع أن يقدم لهم بديلاً. إن السياب لا يملك أن يبدل من إطاره الفكري بالسرعة التي تم بها ابتعاده عن الشيوعيين. فضلاً عن الاتجاه القومي نفسه ما كان ليستطيع أن يجنبه مشاكل الانتماء وما يجلبه من أذى، إن من يتابع قصائد السياب ويربطها بسلوكه النفسي لا يعدم أن يكتشف أن السياب كان قد تعب من الانتماء وأنه يتشوق إلى حياة الاستقرار والراحة والزواج والبيت والأطفال.

إن هذا المفتاح في رأينا هو الذي يمكن أن يفسر بشكل مقنع سلوك السياب، ولهذا لم يلبث ــ بعد أن وجد أن الاقتراب من القوى القومية يمكن أن يكلفه المشاكل ــ إن ابتعد عن القوميين أيضاً. يذكر مثلاً أن السياب وقع خلال عام 1956 بياناً في تأييد الثورة الجزائرية وقد أدى ذلك إلى أن جرى التحقيق معه فقدم براءة من الحزب الشيوعي(375).

بعد هذا بدأ السياب يبتعد تماماً عن القوى السياسية فإذا جاءت ثورة تموز تم الكشف عن أن السياب كان يتقاضى من الحكومة مبالغ من المال لقاء نشر مقالات في مدحها(376).

ومن الجوانب السلبية التي يمكن ملاحظتها في مجال علاقة الشعراء بالأحزاب، جانب يتمثل في أن الأحزاب تكون معرضة ــ وبشكل خاص في ظروف الانفراج السياسي ــ لانتماء أو اقتراب الباحثين عن الظهور ومحبي الشهرة.

ويبدو هذا النموذج نادراً، بسبب من أن الاقتراب من الأحزاب السرية قد يعطي مزايا للشاعر المتعطش إلى الشهرة، ولكنه يعرضه في الوقت نفسه إلى الأذى بسبب هذه العلاقة، وهنا يجدر التفكير في سلوك نفر من الشعراء الذين جهدوا في أن يحصلوا على المكاسب وأن يتفادوا في الوقت نفسه الأذى والمتاعب.

وما من شك في أن وجود هذا النمط داخل الأحزاب بشكل عام كفيل بأن يخلق، وإلى حدود معينة تعقيدات ويقود إلى أخطاء في التقدير والتقييم، وتمثل علاقة عبد الوهاب البياتي بالحزب الشيوعي خلال الخمسينات نموذجاً لهذا النوع، يخبرنا فؤاد التكرلي(377) أن البياتي انتمى وهو في الثانوية إلى إحدى التنظيمات القومية السرية(378) إلا أن الباحث في حياة البياتي وشعره حتى عام 1953 لا يجد أي تعبير عن اهتمام أو نشاط سياسي، ويذكر الذين عرفوا البياتي خلال سنوات الدراسة في دار المعلمين العالية(379) أنه كان منطوياً، لم يشارك في النشاطات السياسية والاجتماعية والثقافية العامة التي كان يندفع إليها أغلب الطلبة، كما أنه لم يتقرب من التجمعات الأدبية التي كانت تنتظم أدباء الكلية وشعراءها على أساس سياسي، ولم يعرف ــ عدا هذا ــ عن البياتي أنه اشترك آنذاك في مظاهرة أو كتب قصيدة في مناسبة سياسية، ولم تجتذبه أحداث الوثبة أو أحداث النكبة كما اجتذبت سواه من الشعراء الشباب.

وحين أصدر البياتي مجموعته الشعرية الأولى "ملائكة وشياطين" وضمنها قصائده التي كتبها خلال سني الدراسة في الدار، لم يكن بين هذه القصائد ما يدل على هم سياسي أو معاناة عامة، بل لقد كانت هذه القصائد تعبر عن تجربة ذاتية ضيقة، ذات طابع رومانسي، قوامها علاقة فاشلة بالمرأة والحبيبة.

لم يلبث البياتي بعد تخرجه في دار المعلمين العالية أن عين مدرساً للغة العربية في الرمادي وتوطدت خلال ذلك علاقته من جديد بفؤاد التكرلي الذي عرفه بأخيه نهاد وبعبد الملك نوري فأصبحوا يلتقون كل أسبوع في بغداد ويتداولون أراءهم ونتاجهم، وكانوا غالباً ما يكتبون خلال ذلك إلى بعضهم رسائل تعبر عما كانوا يعانونه.

وتعكس لنا الرسائل التي بعث بها البياتي من الرُّمادي إلى صديقه فؤاد التكرلي، طبيعة المعاناة التي كان يعيشها الشاعر هناك. لقد عمقت الحياة في الرُّمادي من حدة الإحساس الذاتي عند البياتي وزادت من شعوره بالضجر والقرف مما يحيطه، وجعلته يتجه أكثر إلى الاهتمام بعلاقته بأصدقائه الثلاثة

الذين وجد فيهم بديلاً عن العالم الذي يعيشه. كانت الرمادي بالنسبة لـــه المنفى، وكان يحس بضياع الهدف والعبث واللا جدوى، يكتب في رسالة مؤرخة 1950/12/9 قائلاً "بحثت عن الهدف في كل مكان.. ليس هناك شيء باستطاعته أن يبعث السلوى إلى نفسي لا الخمر ولا النساء.. لا المطالعة.. لا الكتابة..

فكرت مراراً بالهجرة إلى حيث لا أدري أو الانتحار.." ويقول في أخرى مؤرخة 1951/10/23 "جميع الأمكنة أصبحت لدي سواء، فلو طلب مني الذهاب إلى القطب الشمالي لما ترددت. بالأمس كان لي بيت وأهل ومدار أحوم وأسبح بحمده ــ وإني اليوم وحدي تحيط بي هذه الوحشة..".

وخلال هذا يعبر البياتي عن احتقاره للناس وترفعه عليهم: يكتب في رسالة مؤرخة 1951/11/3: "يزداد بعدي عن الناس يوماً بعد يوم حتى أني عدت أشعر بالخوف منهم، بل مالي لا أقول بالانهيار والغثيان وأنا بينهم.. تافهون كثيرون يتخبطون أمامي... لقد استيقظوا من قبورهم... في المقهى في الشارع... كم يؤلمني هؤلاء الأوغاد وهم يمضغون هذه اللفظة ــ يقصد لفظة الحياة ــ بشهية ونهم كريه ــ هذه اللفظة التي طردناها من قواميسنا" ويقول في أخرى مؤرخة في 1952/1/12 "طوبى لهذه الملايين المؤلفة التي لم تعرف جزءاً صغيراً من هذا الألم الهائل الذي نعانيه.. وإلا فما بال هذا الكهل الذي يجر وراءه ثمانية أطفال؟ وما بال هذا البائع ــ بائع الشلغم ــ يدفع بعربته القذرة السوداء... "ويضيف" ما أحزان هذه المخاليق التافهة إذا وضعت بازاء أحزاننا نحن... ما قيمة هؤلاء إذا ما قورنوا..." الخ..

وخلال هذا الجو من الإحساس كان البياتي متشبثاً بكتابة الشعر وبنشره.. إننا نتابع ذلك في ازدياد عدد ما نشره من قصائد. ونتابعه في الرسائل التي أشرنا إليها بحيث لا تكاد رسالة تخلو من ذكر النشر والمجلات التي تنشر.. وأسلوب النشر والتفكير بطبع مجموعة جديدة الخ..

ولقد عبرت قصائد الشاعر خلال هذه السنوات تعبيراً صادقاً عن أحاسيسه. إنها في هذه المرة مغرقة بالشعور بالعبث والضجر حافلة بالصور المشوهة لهؤلاء الناس الذين وصفهم في رسائله ويحس الترفع والبرم بهم.

وواضح أن المضمون السياسي ما كان يمكن أن يجد لـــه مجالاً خلال هذه الأجواء والأحاسيس، بل لعل البياتي كان يتجه إلى تعميق أحاسيسه الذاتية هذه

لإرضاء أصدقائه الثلاثة أو لكسب إعجاب نهاد التكرلي الذي كان ينطوي على فكر وجودي لا يتعارض (إن لم يكن يتفق) مع هذا النمط من التعبير...

إذن فماذا حدث؟

كيف تحول البياتي خلال عام واحد من بَرِمٍ بالناس إلى متعاطف معهم مؤمن بكفاحهم؟ من منغلق على ذاته إلى منفتح علي تجربة النضال في العراق والعالم. من منعزل عن شؤون السياسة إلى معالج لهمومها.. من بعيد عن الحزبية، إلى محرر في القسم الأدبي لمجلة الثقافة الجديدة التي كان يصدرها الشيوعيون؟

ويبدو أن اهتمام البياتي كاد أن ينقل من الرمادي إلى بغداد.. فبغداد بالنسبة لـــه كانت المكان الذي يستطيع أن يتابع فيه طموحه من خلال وجوده في الوسط الأدبي وتفاعله معه، ثم شتان ما بين الرمادي المنفي وبين بغداد العصمة، ولقد تم لـــه ذلك عام 1953.

فإذا افترضنا لسلوك البياتي مفتاحاً هو طموحه الذي يتخذ الشعر وسيلة، وإذا أخذنا بنظر الاعتبار الحالة الفكرية والنفسية التي كان يعانيها والتي تمثلت في البحث والقلق وضياع الهدف، فإننا نمتلك أن نقدم تفسيرات للسلوك الجديد الذي تبناه البياتي.

معروف أن اليسار خلال هذه السنوات كان يزداد نفوذاً في أوساط المثقفين، وكان أي جهد فكري، ومن ثم أي نتاج أدبي أو فني يجد نفسه بحاجة إلى الإعلان عن جدارته بالاقتراب من مواقع اليسار، إلى هذا الحد أو ذاك، وإلا ارتضى العزلة، ولقد كانت الهوية التقدمية لأيما نتاج هي المعبر الأول إلى الناس ومن ثم إلى الشهرة.

ولقد زاد من أهمية هذا الواقع أن القوى التقدمية استطاعت عبر جهد، أن تتوصل سنة 1954 إلى صيغة جبهة في مجال "البرلمان".. ولقد كان يبدو أن نقاط التقائها العامة تزداد سعة وتشابهاً، بحيث لم يكن ثمة حدود ظاهرة تفصل بين السمة العامة لاتجاهاتها السياسية خلال تلك المرحلة.

وحين انتقل البياتي إلى بغداد كان عليه أن يحتك بشكل واضح بهذا الواقع من خلال المشاريع التي انطوت عليها حقائبه، ومن خلال المتاعب النفسية التي قدمتها لـــه تجربة سنتين من العزلة في الرمادي...

فإذا اعتمدنا على افتراض حاجة البياتي إلى الشهرة، وحاجته إلى نشر مجموعته قادنا ذلك إلى إعادة النظر في مكانه آنذاك من حيز الشهرة بين الشعراء الشباب، لقد كان ثمة دون احتلال المكان الذي يريده البياتي شعراء كالسياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري.. وهو حينذاك دون كل هؤلاء شهرة، إذ سبقه الثلاثة إلى التجديد ــ زمنياً على الأقل ــ وسبقوه إلى النشر، بل لقد كان ثمة عدا هؤلاء عدد من الشعراء المثابرين والمرموقين كحسين مردان وعبد الرزاق وعبد الواحد ومحمود البريكان ورشيد ياسين وصالح جواد الطعمة.... الخ وكان ينبغي للبياتي إذا استجاب لطموحه أن يتجاوزهم أيضاً.

ولقد جهد البياتي أن يعالج هذه القضية أولاً بالنشر المثابر والمتزايد، ويمكن ملاحظة ذلك مثلاً حين نستعرض تصاعد عدد القصائد التي نشرها ففي مجلة كمجلة الأديب لا نجد للبياتي في عام 1950 أية قصيدة وفي عام 1951، نقرأ لــه فيها قصيدتين حسب. أما في عام 1952 فللبياتي في الأديب إحدى عشرة قصيدة وفي عام 1953 ينشر البياتي في الأديب أو الآداب اثني عشرة قصيدة.

ولقد كانت مثابرة البياتي على النشر مهمة في مجال الشهرة ولكنها لم تكن كافية كما يبدو. لقد كان واضحاً أن السياب مثلاً سيبقى الأكثر نفوذاً في الوسط الأدبي في العراق وخارجه، وكان من الممكن للبياتي أن يكتشف أن شاعراً كالسياب إنما يتميز عنه بعدد من القضايا ولعل أهمها أن السياب يستند إلى قوة وهي في الواقع قوة حزب سياسي ذي نفوذ سياسي وعلاقات ليس على مستوى العراق بل على مستوى العالم العربي، وبأن علاقة السياب هذه تعطي لشعره وزناً إضافياً لدى الناس والصحافة والوسط الأدبي على حد سواء ــ وكان يمكن للبياتي أن يكتشف على المستوى نفسه أن طبيعة الحياة الأدبية في العراق لم تكن تبقي أديباً مستقلاً في الحد الذي يحاوله هو، وأن أكثر الأدباء بدؤوا منذ الخمسينات يتوزعون مواقعهم في الاستناد إلى القوى السياسية... التقدمية منها بشكل خاص.

وكان أن صدرت "الثقافة الجديدة" في ظرف سياسي تميز بانفتاح نسبي وبدا أن الثقافة الجديدة هذه ستلعب دوراً كبيراً في المجال الفكري والأدبي لاسيما وأنها كانت تتجه إلى استقطاب عدد كبير من المثقفين التقدميين وتجهد لأن تجمع من حولها أوسع عدد من الأدباء الشباب.

وما من شك في أن النشر في "الثقافة الجديدة" حينذاك كان يمثل تزكية فكرية وسياسية أمام أوسع القراء التقدميين.

ولقد أدرك البياتي كل ذلك، وكانت علاقته بأصدقائه الثلاثة عبد الملك نوري ونهاد التكرلي وفؤاد التكرلي، تقدم نموذجاً في موقف عبد الملك نوري، وفي كونه محتسباً على اليسار، وكان الفكر الوجودي الذي يقدمه نهاد بشكل خاص قد بدأ ينحسر أمام نفوذ الفكر اليساري، بحيث بدا أن هذا النوع من الأدب والفكر لا يملك أن يشير إلى شعبية كافية وشهرة مقنعة، وكان يتراءى متعباً أن ينحصر النتاج داخل حدود الضجر والإحساس بالتمزق والضياع، إذ لم يكن في الوضع العام ما يتناسب مع هذه الحدود.. بل كان يبدو أن الفكر اليساري الذي سيطر عامة على الأذهان قد أخضع الحياة السياسية إلى وضوح خارجي جذاب ليس من السهل تجاوزه بحيث بدت مواقف المفكرين لا تملك حينذاك إلا أن تختار بين "أبيض وأسود". وكان الموقف المستقل حينذاك يبدو أشد صعوبة.

ولسنا ندري كيف توصل البياتي إلى الثقافة الجديدة. وإن المرء ليعجب كيف استطاع في فترة قصيرة أن يجد لــه مكاناً مناسباً في المجلة، فيكون مساعداً للدكتور صلاح خالص في تحرير القسم الأدبي من المجلة متجاوزاً بذلك عدداً من الأدباء والشعراء الذين كانت ترشحهم علاقاتهم بالحزب الشيوعي ومكانتهم الأدبية لاحتلال مكانة من هذا النوع، ولقد كان منطقياً مثلاً أن يعطي تحرير القسم الأدبي لشاعر كالسياب أو عبد الرزاق عبد الواحد، ورشيد ياسين... ولكن ذلك لم يحدث لأسباب يصح البحث عنها في شخصية البياتي من ناحية وفي أسلوب الشيوعيين الذين كانوا يحرصون عند ذاك على دفع وجوه جديدة ومستقلة إلى السطح، ومن ثم كسبها عن هذا الطريق.

يقول الدكتور صفاء الحافظ:"وفي زحمة العمل في العدد الأول، وفي غرفة بائسة تقع على شارع الرشيد قرب الشورجة، رأيت شاباً خجولاً قدمه لي الدكتور صلاح قائلاً: إن الأخ البياتي يستطيع أن يساعدنا في تهيئة القسم الأدبي من المجلة، والواقع أن عدد الذين كانوا يساهمون في تهيئة مواد المجلة وطبعها كان محدوداً، كنا في دوامة العمل المتشابك الثقافي والسياسي في فترة خف فيها الإرهاب قليلاً، فوجود شباب يساعدون، مفيد من وجوه عديدة".

ويذكر الدكتور صلاح خالص أن عبد الوهاب "طرح نفسه على الثقافة الجديدة بصفته شاعراً تقدمياً يدعم ويساند رسالة المجلة"(380).

ولا يستبعد أن يكون البياتي قد أفاد من صداقته لعبد الملك نوري بشكل خاص وعلاقته بأصدقائه بشكل عام في التقرب من "الثقافة الجديدة" فلقد استطاعت المجلة أن تستقطب منذ أعدادها الأولى هؤلاء الأصدقاء(381) وسواهم من المثقفين المستقلين.

واشترك البياتي في الأعداد الثلاثة التي صدرت من المجلة، ففي العدد الأول نشر قصيدة "السجين المجهول" وفي العدد الثاني نشر مقالاً عن الشاعر بابلونيرودا ونشر في العدد الثالث قصيدة "قطار الشمال".

ويجد المتتبع في باب أشتات من العدد الأول من المجلة ص 115 خبراً عن ديوان شعر جديد "للشاعر الأستاذ عبد الوهاب البياتي" سيصدر عن دار الأحد بعنوان أباريق مهشمة، كما تضمن العدد الثالث الذي لم يجر توزيعه إعلاناً عن المنشورات الصادرة للثقافة الجديدة ومن بين هذه المنشورات أباريق مهشمة للبياتي.

وليس عبثاً أن يلاحظ المتتبع كيف استطاع البياتي أن يقنع الثقافة الجديدة في أن تتوسط لـــه لدى "دار الأحد" ببيروت التي كانت يسارية آنذاك لنشر مجموعته الشعرية على قدم المساواة مع عبد الملك نوري (راجع الثقافة الجديدة ـــ العدد الأول 1953 باب أشتات) وليس عبثاً أيضاً أن ينتهي أمر نشر المجموعة إلى الثقافة الجديدة فتنشرها تماماً كما نشرت الأسلحة والأطفال للسياب.

ويبدو أنه لكي يفي البياتي بتحوله الجديد هذا، ويقدم مستلزمات علاقته بالثقافة الجديدة، ولكي يجعل مجموعته صالحة لأن تصدر عن دار الثقافة الجديدة. ابتدأ يكتب قصائد ذات طابع سياسي واضح يمكن اعتبارها في تلك الحقبة نموذجاً لمواصفات القصيدة السياسية المطلوبة، وبذلك احتوت محاولاته تلك على مواضيع مستمدة من المظاهرات، والسجن، وحياة العمال، ومن حركات التحرر الوطني: كـــ "فيت مين" و"ماوماو" و"كوريا" وقد حمل هذه القصائد مفردات وشعارات سياسية واضحة. كما حملها نمط الخاتمة المتفتحة والمتفائلة التي كان يتطلبها الالتزام حينذاك، ولقد غطت هذه القصائد على نماذج القصائد الفردية والمتشائمة التي احتوتها المجموعة، تلك القصائد التي كانت نتاج حياته الصعبة في الرمادي.

على أن علاقة البياتي بالثقافة الجديدة لم تكن لتقتصر على جانب واحد فقط، لأن هذه العلاقة ستجر مستلزماتها، فيما سيوحي بكمال الالتزام، من ذلك

ما عرف عن سعي جماعة الثقافة الجديدة مع عدد من المدرسين والأساتذة إلى الدعوة لتشكيل نقابة المعلمين، وقد حدثنا سليم غاوي أن عبد الوهاب البياتي كان من بين الأسماء التي تقدمت بطلب تكوين هذه النقابة، هذا فضلاً عن تحريك جماعة الثقافة الجديدة لتكوين تنظيم رسمي للأدباء.

وبهذا فقد كان منطقياً أن يَنجرَّ البياتي تحت ضغط علاقته الأدبية بالشيوعيين إلى نوع من النشاط يسميه الشيوعيون نشاطاً ديمقراطياً....

وخلال هذا أغلقت الحكومة الثقافة الجديدة بعد عددها الثاني وما كادت تصدر عددها الثالث في 1954 حتى منع العدد أيضاً، على أن ديوان البياتي "أباريق مهشمة" صدر خلال هذه الفترة، وقد حظي بدعاية من الشيوعيين وأصبح البياتي أكثر شهرة.

ولم يكن ثمة مناص من أن يقدم البياتي من بعد هذا ثمن هذه الشهرة.

منذ أن اتصل البياتي بالشيوعيين، بدأت قصائده تتجه بشكل واضح إلى المضمون السياسي، إننا نتابع في قصائده هذه كل مواصفات القصيدة السياسية التي ترضي الحزبيين، فثمة الشعارات والإشارة إلى الأحداث السياسية، والتصدي لحركات التحرر الوطني، وخفوت أو اختفاء الطابع الذاتي، والتبسيط في الأسلوب بقصد التوصيل حد استعمال النثرية، وعرض الواقع وتقديم صور الصراع السياسي عبر الحديث عن السجون والمشانق والدماء والضحايا، والاحتفال بأسماء المناضلين والثوار والرفاق والكادحين، مقابل إدانة الطغاة والغزاة والبوليس والعالم الحر والدولار... الخ.

وإن المتتبع ليلحظ بوضوح التبدل الذي أصاب موقف البياتي في كل هذه المجالات بحيث انقلب الضياع في شعره إلى ثقة والانسحاق إلى قوة والترفع على الناس إلى التعاطف والمحبة. ويمكن إدراك ذلك بمقارنة سريعة لهذه المقاطع:

في داخلي نفسي تموت/كالعنكبوت/وعلى الجدار/
ضوء النهار/يمتص أعوامي ويبصقها دما ضوء النهار/
أبداً لأجلي لم يكن هذا النهار/سأكون/لا جدوى/
سأبقى دائماً من لا مكان/لا وجه لا تاريخ لي "مسافر
بلا حقائب."
لكنه علم الكتاب/وما يثير برأس أمثالي من الهوس

الغريب/ويقظة العملاق في جسدي الكئيب/وشعوري
الطاغي بأني في يديك ذبابة تدمى/وأنك عنكبوت/
وعصرنا الذهبي عصر الكادحين/عصر المصانع والحقول/
ما زال يغريني بقتلك أيها القرد الخليع/"مذكرات رجل مجهول"
"أجيال من البؤساء/.. صم عن الدنيا بلون
الخوف كانوا والرغام/عاشوا على الأوهام كالديدان تنهش
في الرمام/ أحياؤهم موتى/../لم يعرفوا لون
السماء/ولا تباريح الغرام/أما نساؤهم فجرذان تعيش
على الهوام/(صخرة الأموات).
أعرفت معنى أن تكون/متسولاً عريان في أرجاء عالمنا
الكبير/وذقت طعم اليتم مثلي والضياع/أعرفت معنى أن
تكون لصاً تطارده الظلال.../فنحن يا مولاي قوم
طيبون/بسطاء/نحن الكادحين ننسى كما تنسى
...الخ.

وفي هذا المجال يكون من حق المتتبع أن يفكر في سرعة الانتقال التي مارسها البياتي في موقفه النفسي والفكري هذا، وعن الأسس التي تدعمها، سوى أن تكون علاقته بالثقافة الجديدة ابتداءً هي المحفز الأساس لهذا التطور. ومن هنا يصبح السؤال عن الصدق النفسي والفكري والفني في هذه القصائد مهماً. ارتباطاً بأفكار البياتي التي تأثرت ردحاً بالأفكار الوجودية عن طريق نهاد التكرلي أخذاً بنظر الاعتبار أننا لم نعرف عن الشاعر أيما عناية بالثقافة الماركسية عموماً.

ومن هنا يبدو أن المتتبع يمكن أن يضع نصب عينيه أن البياتي الذي كان في البداية منساقاً دون شك إلى الوفاء لعلاقته بالثقافة الجديدة ووفاء لنفسه في تقديم القصائد الأكثر ملاءمة للوسط الأدبي ــ جهد في تقديم قصائد ذات مواصفات سياسية تضعه في موضع مناسب من الشيوعيين ومن جماهيرهم، وتقدم لشعره ذلك النفوذ السياسي الذي كان يتميز به السياب وسواه، وتقدمه للقراء عامة في ظرف أدبي لا غنى لــه عن السياسة، شاعراً تقدمياً ومناضلاً.

ولقد ظل البياتي أميناً لذلك حتى مرحلة طويلة، وقد قدم لـــه هذا فوائد في مجال الشهرة كثيرة.

على أن هذا كله ما كان ممكناً أن يمر دون أن يقدم للبياتي الجانب الثاني الذي كان يمثل ثمن اقترابه من الشيوعيين.

فمع أن البياتي لم يصبح شيوعياً ــ ومع أنه لم يكن في أعماقه شيوعياً فقد فصل من وظيفته واضطر إلى الالتحاق بخدمة الاحتياط وحين أنهى الخدمة سافر إلى خارج العراق وأقام في بيروت فدمشق فالقاهرة وهناك أتيح لـــه أن يصدر مجموعتين شعريتين جديدتين هما "المجد للأطفال والزيتون" و"أشعار في المنفى".

ولئن كان البياتي قد أصابه أذى نتيجة علاقته بالشيوعيين عبر الفصل وخدمة الاحتياط أن هذه العلاقة قدمت لـــه من جانب آخر مزايا عديدة كانت تتفق مع طموحه ورغباته.

فالفصل قدم لـــه الخلاص من وظيفة التدريس، هذه الوظيفة التي لم يألفها قط، وصوره مناضلاً مضطهداً، يحتسب نضاله على شعره ويحتسب شعره على نضاله أمام جمهور الأدب والمتأدبين والقراء.

وقدمت لـــه الهجرة عن الوطن مزايا اللاجئ السياسي، وأخرجته إلى دائرة أوسع من الإطلاع والاحتكاك وعرفته وعرفت به على عدد من الأدباء العرب البارزين، وأتاحت لـــه رؤية بلدان عديدة عربية وأجنبية، هو الذي ظل طوال الحقبة الماضية يحلم بالسفر والرحيل.

وقد أدرك البياتي أن الفرصة أصبحت متاحة أمامه للشهرة عن طريق هذا الواقع الذي قدم لـــه مزايا عديدة. وهيأ لـــه أن يحتل المركز الذي شغر بابتعاد السياب.

وقد حاول البياتي أن يستغل الفرصة استغلالاً جيداً، بأن يوفي هذا الواقع حقه كاملاً، وبأن يشغل بالتالي المركز الذي كان يطمح إليه كشاعر للقصيدة السياسية ولهذا انصرفت قصائده خلال هذه السنوات للتعبير عن الأغراض السياسية، وقدمت نموذجاً للقصيدة السياسية التي كانت تحتوي مواصفات معينة، أهمها: التبسيط، والتفاؤل، والمسحة الغنائية والإنسانية، الشعارات السائدة، واختيار الموضوع "النضالي".

إن الذي يتصدى لدراسة قصائد 1955 ــ 1956، التي احتوتها مجموعة "المجد للأطفال والزيتون" و"أشعار في المنفى" يجدها جميعاً خاضعة لهذه الصفات:

فالأسلوب تقريري مبسط، يغلب عليه الطابع الغنائي، والقصائد حافلة بالنداءات والشعارات السياسية. تؤكد جميعاً التفاؤل والإيمان بالنصر، أما المواضيع التي اعتمدتها، فهي فضلاً عن استلهامها أحداث العراق، تؤكد على النضال العالمي كقصائد غابريل بيري وعمال مارسيليا وماوتسي تونك وشاري شابلن وأطفال وارسو.

وتكشف المقارنة بين قصائد البياتي هذه وقصائدهُ في أباريق مهشمة التغيير الكبير الذي طرأ على نتاجه الشعري.

لقد أحسن البياتي استغلال المضمون السياسي والعلاقات السياسية من أجل أن يكون مشهوراً ومعروفاً. فماذا فعل بعد ذلك.. ماذا آلت إليه علاقته بالشيوعيين(382)؟ يجب البحث عن ذلك في علاقة الشاعر اللاحقة بذلك.

لقد كان كل هذا مطروحاً أمام الشباب والشعراء منهم بشكل خاص، ولقد أدى مجموع هذه العوامل ببعض الشعراء إلى أن يحددوا موقفاً من الأحزاب قوامه الولاء الفكري دون الانتماء التنظيمي، ولقد كان هذا يعني:

إن هؤلاء الشعراء أدركوا أنهم دون احتمال أعباء الانتماء الكامل سواء بقبول الالتزام التنظيمي وما ينجم عنه من التنازل عن الحرية الذاتية، أو الاستعداد للتضحية واحتمال الأذى حد السجن والتشريد ولقد كان هذا في وجهه الأحسن يمثل في الواقع وعياً بارزاً، وفي وجهه الأسوأ الشعور بعدم الكفاءة والخوف من قبول التضحية.

على أن هذا الواقع لم يكن يخلو من آثار كان من المنطقي أن تنعكس في نفسية هؤلاء الشعراء ومن ثم في سلوكهم ونتاجهم أن على الشاعر المنتمي فكرياً فحسب أن يمتلك من المتانة الخلقية، والوعي بحيث يستطيع أن يتجاوز الإحساس بتخلفه عن زملائه من الشعراء المنتمين، وما يقدمه لهم انتماؤهم من مزايا مررنا بها قبل قليل. ولقد كانت الظروف السياسية والاجتماعية تزيد من وطأة الشعور بهذا التناقض، لاسيما أن هؤلاء الشعراء كانوا أحياناً بسبب من التزامهم الفكري، يتعرضون إلى الأذى نفسه الذي يتعرض لــه المنتمون، في وقت لم يكونوا ليتمتعوا بالمزايا العامة والخاصة التي يتمتع بها المنتمي.

ولاشك في أن هؤلاء الشعراء كانوا يعانون الدافع إلى الانتماء بشكل حاد، وبشكل خاص في الظرف الذي كان يتميز بانفراج أو بنشاط سياسي ظاهر، ولقد كان هذا يؤدي بهؤلاء إلى سلوك ينقصه التوازن، يؤدي بالتالي إلى مزيد من القلق وعدم الاستقرار، إننا يمكن أن نتابع هذا مثلاً في نموذج العلاقة التي كانت تربط الشاعر سعدي يوسف بالحزب الشيوعي العراقي.

فلقد ظل سعدي على علاقة ما بالحزب طوال السنوات التي تمتد بين الوثبة حتى السنة السابقة للثورة. حيث انتمى سعدي إلى الحزب(383) ولقد انعكس أثر هذا كما يبدو على نتاج سعدي الشعري من خلال حرصه على التعبير عن هذا الانتماء بطريقة غير مباشرة، ومن خلال إعجابه الذي ظل يؤكده بشخصيات منتمية تقتحم الموت وتستشهد في سبيل انتمائها ويمكن تفحص ذلك مثلاً من خلال قصيدة الخيط(384).

ينبغي علينا بعد هذا أن نتبين تفاصيل تأثير الانتماء والولاء الحزبي في نتاج الشعراء.

كان من أول ما عنينا بالبحث عنه هو المكان الذي يشغله الحزب أي حزب من قصائد الشعراء المنتمين والموالين، ولقد كان واضحاً لدينا أننا إذ نفعل ذلك علينا أن نضع في اعتبارنا أن ذلك لم يكن سهلاً أمام الشعراء لأنه سيصطدم بالرقابة الحكومية وبالتعرض للأذى والإرهاب.

وكان هذا يعني الافتراض أن التوجه للحزب كان لابد أن يجري بطريقة غير واضحة غير مباشرة.

فإذا كان ذلك صحيحاً، فيمكن للباحث في هذا المجال أن يشير إلى مقطع من قصيدة الأسلحة والأطفال(385) أغلب الظن أن السياب كان يتوجه به إلى الحزب(386).

ويا مرعب الظالمين الطغاة/ويا خير من جاز درب الحياة/
سمعناك في أغنيات الرعاة/وفي لثغة الطفلة الهاتفة/
وفي السوسن الغض والسنبل/رأيناك في الغابة الوارفة/
وفي نظرة المطفل/وبين الدواليب في المعمل/
وفي الدون كالنور ملء المياه/وفي زند ملاحه الأجدل/
وفي تونس تدفع الثائرين/ضحوك المحيا أغرّ الجبين/
وحيث اشترى الكادح العاطل/لك الورد والزنبق الأحمرا/

فخاب الردى.. غيرك الراحل/فأنت الملايين أنت الورى
وأنت السلام الذي ننشد/وأنت الغد/ولا أختضَّ في
الصرصر اللاجئون/ولالاء (يافا) تراه العيون/
وقد حال من دونه الغاصبون.

وبقية الأبيات حتى قوله "تبيد الملايين في ثانية" وعددها 37 شطراً.

ويمكن أن نشير إلى نموذج مشابه في قصيدة "آه من عينيك" لموسى النقدي(387) فبالرغم من أن ظاهر القصيدة يبدو غزلياً، حيث يتوجه الشاعر إلى من يسميها "أحلى البنات" إلا أن المتأمل في القصيدة لا يلبث أن يدرك أن المخاطبة فيها لا يمكن أن تكون فتاة ولا يمكن أن يكون الموضوع مجرد غزل، إذ أن القصيدة تعكس أولاً وجود أحلى البنات هذه إزاء مجموعة من الناس.

"نحن جئنا/وانتظرناك هنا تحت الكروم/ها هنا كنا نغني/
في الهوى أغنية أحببتِها أنت وقلنا/.../هذه المرة
مستنا من الحزن سحابة/مذ سمعنا بالجراح/وانتظرنا
للصباح/وعرفنا السر من بعد الرجوع/.../وتواعدنا
على الحب العميق/حب عينيك أنا والآخرون/وافترقنا في سكون/.../نحن يا كنز بلادي/أصدقاء طيبون"(388).

وقد توجه الشعراء أحياناً إلى الحزب من خلال التوجه إلى الشخصيات الحزبية التي تنطوي على البطولة فكتب مثلاً: عبد الرزاق عبد الواحد قصيدة في إعدام فهد(389) عنوانها "مصرع إنسان"

"وكنجمة شق الفضاء/ومضى/وخلَّف في الطريق/خيطاً
عميق/.../وكأنَّ آلاف الحبال تلتف في عنف على أعناق
آلاف الرجال..."(390).

ويكتب السياب عن ستالين في قصيدة الأسلحة والأطفال.

"ستالين ستالين لماذا غفوت/لماذا أما تسمع المجرمين/
وفي صدرك الحرب للخائفين/ملاذ وفي كفك العالية/منار
لأجيالنا الآتية/وعزم لأبنائك الكادحين/..الخ(391)

وإذ يندر أن يستعمل الشعراء اسم الحزب في قصائدهم(392) فإنهم مع ذلك لا ينفكون يلجؤون إلى بعض المفردات الحزبية. ومن ذلك مثلاً كلمة الرفيق، والرفاق، ورفيق المصير، ورفيق السلاح.. الخ.. يستوي في ذلك الشيوعيون والبعثيون.

"يا رفاقي في الطريق/عبر باب السجن غنوا يا رفاقي"(393)

أو "فاحصدوا يا رفاقي فلم يبق إلا القليل.."(394)

أو "والرفاق المنشدون/إنّا عراة حاقدون مشردون"(395)

أو "يا طفلتي، إن لم أمت ولم يمت رفاق/.../فمن يعيد الخبز للجياع"(396).

وتقدم القصائد بالإضافة إلى هذا ألفاظاً وتعابير هي جزء من قاموس الألفاظ السياسية للأحزاب، مثل "الطيبون ــ الشرفاء ــ الكادحون ــ الثائرون ــ العالم الأفضل ــ البسطاء ــ الجياع ــ القضية ــ الخ(397) واختص الشيوعيون باستعمال صفة الحمرة دلالة للانتماء والثورة، وكناية عن الضحايا والدماء.. كما أكد القوميون على صفة "العربي والعروبة" و"الوطن الكبير":

"ونداء عملاق العروبة باسم عالمه الجديد"(398) و"في القلوب العربيات الشريفة"(399).

على أن أكثر هذه الكلمات لم تلبث أن أصبحت مشاعة لدى الشعراء عامة وبخاصة في السنوات التي سبقت ثورة 14 تموز.

".. يا أطفال يافا الهائمين/على تخوم/وطني الكبير(400)

"وللجيش المرابط في حدود وطني الكبير/جيش العروبة

والخلاص(401) "لوجهك العربي يا ضوء الشمال(402)" يا قطاراً

عربي الشمس/.../يا قطار العرب/.../ولامت حيث

تعيش الأغنيات العربية(403)"

وقد نقل الشعراء إلى قصائدهم المفردات التي كان يستعملها السياسيون في وصف الفئات المعادية للشعب: الأوغاد، العملاء، المأجورون، الطغاة، الجاسوس، الخائنون، المتعفنون، أعداء الحياة، المتآمرون، الجلادون، الفاشست، الدخلاء، التافهون" الخ..

كما تضمنت قصائدهم شعارات هذه الأحزاب ومقولاتها:

"تزرع في الوديان/حكاية السلام والوحدة والإيمان/والمجد للإنسان"(404)

"نحن في الأوراس إعصار وبركان وثورة/نحن شعب عربي"(405)

"إن لم أمت ولم يمت رفاق/ودربنا طويل فمن يعيد الخبز للجياع(406).

"ونصنع الفجر على مذابح السلام"(407) "لأن الطواغيت لا يحلمون بغير المبيعات والأسهم"(408) "الكثرة العددية العزلاء أولى بالحياة../.. سوف ندق أعناق الطغاة /.../نريد خبزاً لا رصاص (409) "من استكان مات/ ومن أراد أن يعيش أعجز الجحيم/عن سلبه الحياة"(410)

"وحدوا الصفوف/في جبهة واحدة/واستقبلوا الحتوف(411)

وعبر الشعراء الشباب بتأثير من إحساسهم بضرورة التضحية، وفي نطاق تحمل تبعات النضال والعمل السياسي عن استعدادهم للبذل، وتحملهم التشريد والغربة والاضطهاد:

"يا وطني البعيد/لأجل عينيك أنا شريد/لأجل عينيك أنا وحيد/في هذه الدوامة السوداء"(412) "ذلك اليوم رأيت الموت يدنو/فكرة فيها عذوبة/.../خطوة مملوءة ثمَّ أموت/ثم يمضي الموت والشارع عني والبيوت/والرصاصة(413)

وقد أكد البياتي على تصوير معاناة التشرد والغربة في عدد من قصائده، وعبر عن حنينه إلى الوطن والأهل، كما في قصيدة "أغنية ولدي علي" و"رسالة حب إلى زوجتي" و"أغنية إلى شعبي":

"قالت لي الأسوار/أن أنساك أو أموت/فالحب لا يشفيه إلا الحب/والسكوت/أولى بهذا القلب والسماء/تمطر في منفاي/تمطر في مدينتي/وحيث لا جديد/منك ولا بريد..(414)"

وعكس السياب تجربته وهو في السجن:

"إني أكلت مع الضحايا في صحاف من دماء/وشربت ما ترك الفم المسلول منه على الوعاء/.../ونشقت ماء جوارب السجناء

في نفس الهواء...(415)

وعبر عن قلق المناضل من الإحساس بالمطاردة والرقابة:

"..' وعرفت ما قلق الطريد يكاد كل فم ورائي/يعوي

بـــ (ها هوذا يهوذا) وتوشك كل عين التقيها/أن يومض

اسمي في قرارتها، وجهلي بالدروب/ولست أسأل عابريها

عن بعيد عن قريب/.../وتوقع المتعقبين خطاي أحسب

في صداها/وقع الخطى وأكاد ألتفت التفاتة مستريب

/ألا تشد يد على كتفي وأوشك أن أراها...(416).

وصور البياتي في قصيدة قصيرة موقفه إزاء شاعر كان مع حزب ما ثم ابتعد عنه ــ عن النضال(417).

"لكنها الأيام دارت والسنين/فإذا برايتك الصغيرة في الوحول

وفي طريق الميتين/وإذا "بأني منكمو" تنصبُّ في أذان أعداء

الرجال الطيبين(418).

وتفرد عبد الرزاق عبد الواحد في معالجة، موضوع "البراءة" التي كانت تنتزع من الحزبين، عبر قصيدتين هما "براءة" و"وقتلت في أعماقي شيئاً"

"من طيبتي/من كبريائي/أصدقائي/من كل ما قدست/

ما آمنت أن به بقائي/../../../.. الخ/ إني اتهمت

بكل هذا/وأنا بريء منه حتى الموت/تصوير/وطابع/نسخ إلى كل

الجرائد/صور إلى بعض الجهات/ملفهُ الموما إليه/بغداد/التاريخ

مفتوح إلى يوم القيامة(419)"

من خلال النماذج التي قدمناها لتأثير الانتماء الحزبي في نتاج الشعراء يمكن للباحث أن يلاحظ أن هذا الانتماء كان من التأثير لدى بعض الشعراء بحيث أضعف شخصيته، وسلبه القدرة على الموازنة بين الدواعي الفنية والدواعي السياسية "الحزبية" ــ وما من شك في أن استجابة هؤلاء للتعبيرات والشعارات والمستلزمات السياسية ونقلها إلى العمل الشعري، كان في الغالب ــ وبرغم قيمة هذا من الناحية التسجيلية ــ يجري على حساب القيمة الفنية للقصائد، إن طغيان الشعارات والمفردات السياسية على القصائد الحرة ــ وبشكل خاص في السنوات القليلة التي سبقت ثورة 14 تموز أضعف هذه القصائد، وقربها إلى النثر والتسجيل الفوتوغرافي، وبذلك سقطت نماذج عديدة

من الشعر الحر في النمطية والتشابه، بحيث أمَّحت الفوارق الشخصية في التجربة والتعبير، بل حتى في المفردات، إننا نلاحظ ذلك مثلاً في قصيدتي "الباب المضاء" للبياتي. "ومعركة الحرية" لكاظم جواد:

"وزعيق شرطي أجش يروح يوغل في الضباب/قف في مكانك
أيها الوغد اللئيم/من أين جئت؟ ومن تروم؟ ومن
تكون"(420)

و: "وفصائل الجند المدجج بالسلاح/قف في مكانك أيها الوغد
الزنيم/باسم النظام/ويهر آخر: أيها النذل اللئيم/
من أنت ماذا كنت تهتف أيها النذل اللئيم؟"(421).

وتقدم لنا دراستنا لقصيدتي "براءة" و"وقتلت في أعماقي شيئاً" لعبد الرزاق عبد الواحد، نموذجاً آخر لطغيان التأثير الحزبي على نظرة الشاعر، فعبد الرزاق عبد الواحد إذ يتصدى في قصيدته إلى هذه المحنة القاسية التي يتعرض لها مناضل يحاصره التعذيب أو يلاحقه التهديد بالموت، فينهار، ويقدم "براءة" من مبادئه وحزبه ــ إن عبد الرزاق إذ يتصدى لهذه المحنة يكتفي بأن ينظر إليها نظرة أحادية ــ فهو لا يهمه أن يكتشف معاناة هذا الإنسان المناضل وصراعه، ولا الانسحاق الإنساني الذي يعانيه، ولا يعنيه فوق هذا أن يقدم في أي من القصيدتين إدانة للنظام الذي يسحق الإنسان ويجبره على تقديم البراءة. بقدر ما يهمه أن يقدم الإدانة والسخرية واللوم، بل والحكم بالموت المعنوي على مناضل ساقته ظروفه ليقع بين أيدي الجلادين فلم يستطع أن يكون بطلاً.

وعبد الرزاق فوق ذلك يعبر عن نظرة ساذجة للصمود في قصيدته "وقتلت في أعماقي شيئاً" ــ فهو يربط هذا الصمود والعناد وبالذات بعناد الأطفال، من خلال لعبة رصدها بين طفلين يحدقان ببعضهما، بحيث لا يرمش لهما جفن، فإذا كان، ورمش جفن أحدهما فهو المنخذل الخاسر.

ولئن وقع عدد غير قليل من الشعراء الشباب تحت تأثير التحزب والنظرة السياسية (بمعناها النفعي)، إلا إن عدداً آخر منهم استطاع أن يتماسك أمام هذا التأثير وأن يحتفظ خلاله بشخصيته الفنية وذاتيته، بحيث أصبح الهدف السياسي جزءاً من هدف ذاتي وبحيث تحقق تحول العام إلى خاص والخاص إلى عام.. إننا نلمح ذلك في عدد من قصائد السياب وسعدي يوسف، وموسى النقدي:

وشغل تصوير الأحداث وصورة الواقع السياسي جانباً عريضاً من نماذج الشعراء فبحكم انتماء هؤلاء الشعراء، وبحكم ما كانوا يعانونه من هذا الواقع حاول أكثرهم ــ وضمن المجال الذي كان ممكناً ــ أن يقدموا صورة للواقع، السياسي. وما من شك في أن الشعراء الذين تهيأ لهم أن يفروا من العراق وأن ينشروا قصائدهم في الخارج كانوا أوفر حرية في هذا المجال أما الشعراء الذين ظلوا في الداخل، فلقد كان عليهم أن يحتالوا لهذا التعبير، عبر التلميح.

الليل يا صديقتي/يغلف المدينة/.../فالليل خلف

سورنا دنيا/لكنه/في عالم الأحزان ناب.."(422)

"فنحن لا نزال/عيوننا مشدودة إلى السماء/نذب عن

حقولنا جحافل الجراد/والبوم والغربان"(423)

"الذئب عند بابنا وعند كل باب/مازال ينزع الحياة عن صغارنا/

فهم بلا ثياب/ونحن في عز الشتاء يا أخي/نكوم الصغار عند

بابنا ونقنع الذئاب/أن لن تجوع سوف نزرع النساء بالصغار/

وسوف يحمل القطار/جميع ما تغل من ثمر/(424)

وأفاد الشعراء في التعبير عن الواقع السياسي من خلال تصويرهم لواقع النضال العربي والعالمي: ففي قصيدة "رسالة من الجبهة" مثلاً يعبر الشاعر عن النضال في العراق، من خلال نضال الفدائيين في الجزائر.

كل شيء يحلم الآن بقربي/السلاح البارد المحموم والليل المدمى

/ليلي الجهم الذي يقطر سُمّا/وأنا في خندقي الرطب الصغير

/كرفاقي في المصير/لم أزل أحلم يا أماه بالزنبق/بالورد،

بأطفال الجزائر(425)

"يا جميلة/.../ابعثي لي من عروق الوغد.. خزان نجيع

/تغمس الأقلام فيه تستسقي الخواطر/وابعثي لي من دموع

اليتم قطرة/لأغذي حقد أطفالي بها.."(426)

ولقد كانت الصورة العامة التي تناولها الشعراء في هذا المجال تتركز على الظلم الاجتماعي ــ على تأكيد صورة الاستغلال التي قسمت الناس بين كثرة كادحة فقيرة وأقلية غنية مترفة ــ وهذا ما سنعرض لـــه في فصل آخر.

ومن هذا الواقع يمكن أن يتابع الباحث في النماذج الشعرية صورة الجانب السياسي للواقع الطبقي، ثمة الجماهير والكادحون والثوار والمناضلون أمام الحكام (الشرطة والجواسيس والبوليس والسجون والقتل والتعذيب).

إننا يمكن أن نتابع ذلك مثلاً في قصيدة "معركة الحرية"(427) "والباب المضاء"(428) وسواهما. حيث اختار الشاعران أن يقدما صورة الوضع السياسي من خلال مظاهرة تصطدم بها الجماهير مع الشرطة/:

"وتئز طلقات البنادق: أيها الجندي الحزين/إنّا رفاقك

أيها الجندي الحزين/إنّا رفاقك في المصير/في الفقر في

المرض اللعين/يا يسقط الأوغاد أعداء الحياة/السارقون

ربيعنا يا يسقطون/صَوِبْ سلاحك نحوهم نحو اللصوص(429)..

وعبر الشعر من خلال ذلك عن ارتباط الحكم بالاستعمار وخضوعه لــه "كانوا يعلنون/حكام أمريكا ــ دعاة الحرب ــ آلهة الدمار/والمال أعوان الصهاينة الذئاب/يا يسقط العملاء والمستعمرون/يا يسقطون(430).

ولم تخل هذه المحاولات من جوانب تسجيلية. إن كاظم جواد مثلاً ينقل في إحدى قصائده مقتطفاً من البيانات التي كان يصدرها حكام العهد المباد:

يا أيها الشعب النبيل/أبناؤك الجهلاء دعهم يرعوون/

واحرص على الأمن المقدس والسكينة والهدوء"(431)

وترد لذلك خلال القصائد، أسماء لأشخاص وأماكن وأحداث سياسية "كدلاس" و"الشوف"(432) التي أوردها الشاعر في قصيدة لــه عن أحداث لبنان عام 1958 و"كتيسو وكردلان"(433) و"كرزمارا وطهران وشيكاغو"(434).

وركزت بعض القصائد في تصوير الأحداث والمناسبات السياسية، فقدمت بعض الصور للوثبات والانتفاضات التي شهدها العراق(435) ووصفت جو الإرهاب والخوف الذي كان يعقب الانتفاضات، ويمكن أن نقدم لذلك نموذجاً قصيدة "مدينة بلا أصدقاء"(436) لكاظم جواد، فالشاعر يصور المدينة وقد اعتقل كل أصدقائه المناضلين فيها، فما عاد فيها من صديق، وأنه يطرق الأبواب بحثاً عن أصدقائه.

"وكالعوسجة الجرداء في كومة أحطاب/تراءت لي يد عجفاء/

سدت دوني الباب

أفي كل الليالي السود في بابي تدقون/.../لقد

شرد أولادي فماذا لو تكفون؟
أنا لست من البوليس أماه/ولي في هذه الدار صديق لست
أنساه/وفي صوت خفيض الهمس صاد جف مجراه/ ــ لقد
فر.. لقد فر../"

وصور موسى النقدي الخوف والموت في أجواء الإرهاب:
"الموت في الليل كلص يدخل البيوت/من الدروب شاهراً
في عتمة الظلال/خنجره الطويل باحثاً عن الرجال/
وعندما يموت/فرد من الرفقة في صراعه الصموت/يفر
ساحباً وراءه دمَ القتيل/مثل شريط أحمر طويل/
يدلنا على مكانه وفي النهار/نتبعه ونحن نصنع الغد
الجميل/بأعين محمرة تنز دماً ونار(437).

وصور عبد الرزاق عبد الواحد ما كان من مجزرة سجن الكوت التي تصدت فيها الشرطة للسجناء الشيوعيين فقتلت عدداً منهم:
"كِسَرُ القناني والحجار/تطفو على برك الدماء/ولطختان
على الجدار/ستمر فوقهما أكف الماسحين وتمسحان/
ويخط تاريخ مهان/في عهده الميمون ساد العدل وانتشر
الأمان/كِسَرُ الحجار ولطختان/ستشهدان/أن الرصاص
على المكبل بالحديد، على السجين/كالسيل يهمي،
لو تواريخ الطغاة لها جبين/يندى، لخضبت السطور
وأخرجت خوفو اللعين/من قبره.. /ليرى على
عتباتها جثث البناة الثائرين(438).

ومن الطبيعي أن أكثر هذه القصائد لم تكن تجد لها مجالاً للنشر، أو أن أصحابها كانوا يخشون نشرها، وبهذا حجب كثير منها، إلا القصائد التي كان ينشرها الشعراء الهاربون من العراق.

وخلال هذا مَجَّدَ الشعراء الصمود والبطولة، وعالجوا موضوع التضحية والاستشهاد من ذلك قصيدة "الموت في الخريف"(439) وأنطونيو بيريز من غواتيمالا، و"اغتيال محمد بن عبد الحسين"(440) ومن ذلك أيضاً قصيدة

"الأطفال والمجزرة" لكاظم جواد(441) حيث يصور الشاعر في هذه القصيدة مقتل طفلة على يد الشرطة، وهي هاربة بأوراق سرية لمناضل سياسي:

"... قتلوها/وهي تعدو وخطاها/يلهب الخوف صداها
/عبر ليل الشارع المفئود تعدو/وتشدو/فوق كفيها على
شيء تشد/.../ولقد فرَّ مناضل/تاركاً في الغرفة
التعبى قصاصات جريدة/..../كانت الطفلة تعدو/تنهب
الدرب على تلك القصاصات تشد/تقتفي آثار رجليها
جديلة/وسكاكين من الريح طويلة..الخ"

وَصَوَّرَ سعدى يوسف مناضلاً يقتل في التعذيب:

"وعندما تلقى من الغرفة/مهشم الأضلاع مذهولاً/أزرق
كالميت/في ليلة سوداء مقتولاً/فكر مع البصرة /فكر
بما نهوى/وما نغنيه من القلب(442).."

وتضمنت قصائد، الشعراء أيضاً، صور الاعتقال والتعذيب والبطش.

"اثنان جاءا/بملابس خضراء جاءا مسرعين بلا عيون/
إن الخطى تهتز متقنة على بحر ترابي طويل/كانا أمامك
عند منعطف الطريق/الجسر فالدكان... وتمسك
يا صديقي/ / يا أشهل العينين/قلت لنا وداعاً.." (443)

والأمثلة كثيرة/اقتصرنا منها على ما قدمناه، لأن حديثنا عن علاقة الشعراء بالأحزاب قدمت نماذج كافية على هذا الموضوع، كما أننا عرضنا الجانب السياسي على الصعيد العربي والعالمي في القصائد أثناء حديثنا عن الفكر الماركسي والفكر القومي.

q q

الفصل الثالث
الخصائص الاجتماعية

تتمثل صورة الحياة الاجتماعية خلال سنوات الخمسينات في العراق بشكل أساس في الواقع الطبقي، وما ينجم عنه من صراع وتناقضات ولقد أحس الشعراء الشباب بهذا الواقع وانعكس في شعرهم بحدود متفاوتة، كان لابد لها أن تخضع لطبيعة الفكر الذي ينتمون إليه ولحدود الإطار السياسي الذي يتحركون فيه، وبالتالي لمدى احتكاكهم المباشر بهذا الواقع.

وإزاء هذا لابد للباحث من أن يضع نصب عينيه أن أكثر الشعراء الشباب انحدروا من أصل ريفي، ومن عوائل فقيرة في الأغلب، وأن أكثرهم ــ عدا هذا ــ كانوا ينتمون إلى الفكر الماركسي، ولهم صلات بالحياة والنشاط السياسي ــ وأنهم بالتالي ــ كانوا يمثلون فصائل من المثقفين الذين ينطوون على سمات ومطامح البرجوازية الصغيرة، وبسبب من الطبيعة الفكرية والسياسية التي لم نجدها تتسم بعمق كاف، كان التعبير عن الواقع الطبقي يتسم على المستوى نفسه بنوع من العمومية والتبسيط، وكانت صورة ذاك تتمثل بالتأكيد على أن المجتمع ينقسم إلى قسمين: أكثرية فقيرة جائعة ــ كادحة مستغلة (بفتح الغين): أنها (الكثرة العددية العزلاء)(444). وهي "الملايين التي تكدح.. تعرى.. تتمزق/الملايين التي تبكي، تغني تتألم/... تحت شمس الليل باللقمة تحمل"445" وهم الذين "بالخبز والأطمار يؤتجرون، والجسد المهيمن/هو كل ما يتملكون"(446).

وهم: الكادحون والجياع والعراة والجماهير والشعب.. فلاحون وعمال.. وتصور القصائد الحياة القاسية التي تعيشها هذه الأكثرية:

"نكدح في النهار كله لكي ننام/في الليل صامتين/فلا يند
عن شفاهنا سوى الأنين"(447) إنهم: "في حنايا الحقول

/يكدون يومهم في عناء، ويذيبون أعوامهم صاغرين/
لكي يمنحوا بعد كد السنين/وبعد الشقاء/سياطاً.."(448)
وهم "صعاليك.. حسبهم كسرة من رغيف طعام.. عبيد
نقتنى أو نباع.. المسترقون بين البشر.. الأخوة في الشقاء
..أمهم وأبوهم الثرى والعراء(449)"

وإزاء هذه الكثرة الكادحة ثمة قلة من الأغنياء أو السادة أو الآلهة، أو السراق أو الطغاة:

"كانوا كآلهة مقطبة الجباه من الصخور/تمتص من فزع الضحايا
زهوها ومن الدماء/متطلعين إلى البرايا كالصواعق من
علاء"(450) إنهم: "مترفون.. فجار.. سراة
متخمون.... ويسرقون"(451)

وتصور القصائد حياة هؤلاء الأغنياء في قصورهم وبذخهم وجورهم.. وما بين هذين القطاعين من المجتمع يكون ثمة التناقض والصراع ويكون عذاب الأكثرية وشقاء الملايين..

وصورة هذا الشقاء: هو الجوع والفقر والمرض والكدح والخوف والجهل والانسحاق.

ويمثل الجوع الصورة الأكثر اتساعاً في هذه المعاناة.. فيكون التناقض في معنى أن تصنع هذه الأكثرية الخبز وهي جائعة.

"زرعوا ولم نأكل ونزرع صاغرين فيأكلون"(452)

"وقضى عليه بأن يجوع.. والحقل ينضج في الحقول من الصباح إلى المساء"(453) وبسبب من هذا يكون الرغيف هو رمز المعاناة والتعبير عن الصراع والحاجة:

إنه "الخبز العريق/حلم الملايين الجياع من الرقيق"(454) "ومن ألف ألفٍ والحياة عنانها بيد الرغيف/يا أنت هذا الرغيف لكم تخيف"(455).

ثم يكون الفقر وما ينجم منه من حرمان وانسحاق ورمز هذه المعاناة هو المال والنضار والثروة والخيرات:

"المال شيطان المدينة/رب فاوست الجديد/جارت على الأثمان
وفرة ما لديه من العبيد/الخبز والأسمال حظ عبيده المتذللين"(456)
"سيظل غاصبها يطاردها وتلفظها البيوت/ستظل مادامت
سهام التبر تصفر في الهواء(457)".
"في كل عام حين يعشب الثرى نجوع /ما مرَّ عامٌ والعراق ليسَ فيه جوع"(458)
"حيث القباب وحيث آبار الزيوت/يتلاقيان على صعيد/
وحولها شعب يموت"(459)

ويدرك المتتبع من خلال كل هذا أن الشعراء كانوا يجهدون لتعميق الإحساس بتناقض الواقع، ولكنهم في الواقع لم ينجزوا شيئاً مهماً في هذا المجال فالمعاني التي أشاروا إليها لم تكن تمثل تطوراً مهماً لما تضمنته القصائد التقليدية التي عبر بها الجواهري مثلاً عن هذا الموضوع.

ويحتل الفلاحون الرقعة الأوسع من صور الواقع الطبقي في قصائد الشعر الحر، لقد اتجه أكثر الشعراء إلى تصوير ما كان يعانيه الفلاح في الريف تحت ضغط الإقطاع من بؤس وحاجة وكدح، ذاك أن الريف كان بالنسبة لأكثرهم يمثل خبرة ما تزال آثارها عالقة في أذهانهم عدا عن الفلاحين كانوا ـــ وما يزالون ـــ يمثلون الطبقة الأوسع في المجتمع العراقي، ويمكن أن يضيف الباحث إلى هذا حقيقة أن الريف كان يقدم للشعراء من مفردات الطبيعة ما درجوا سابقاً على اصطناعه في صياغة رومانسية.

ومن هنا فلا نكاد نقع على نماذج لشاعر لم تغر بتصوير الريف ولم تتجه إلى معاناة الفلاحين.. ويمكن أن نشير في هذا المجال مثلاً إلى "قصيدة "الحصاد" لعبد الرزاق عبد الواحد "وسوق القرية" و"القرية الملعونة" و"الحديقة المهجورة" لعبد الوهاب البياتي. و"أسبوع في حصان" "لمحمد جميل شلش" ورسالة إلى القرية الجنوبية (لحسن البياتي).. وإلى عدد من قصائد سعدي يوسف في مجموعة "51 قصيدة" كقصيدة "حمدان" و"ميت في بلد السلامة" و"القرية" و"العودة إلى القرية" لموسى النقدي.

ويعمد بعض الشعراء إلى جلاء صورة العلاقة بين الفلاحين والإقطاع، فالسياب في "المومس العمياء" مثلاً يقدم لنا صورة الفلاح والد البغي وهو جائع إزاء حقل مفعم بالسنابل، ويرينا أن الجوع دفع بالفلاح لأن يسرق من الحقل الذي كان يعمل فيه لحساب الشيخ، وبأن ذلك أدى بالشيخ إلى قتل الفلاح لأنه "رآه يسرق".

"وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها/والغمغمات رآه

يسرق.../لو أن غير الشيخ.../وكأن وسوسة

السنابل والجداول والنخيل/أصداء موتى يهمسون

رآه يسرق في الحقول/حيث البيادر تقصد الموتى فتزداد اتساعاً"(460)

ويقدم عبد الرزاق عبد الواحد نموذجاً مشابهاً عبر قصيدته "الحصاد"(461) إنها صورة الفلاحين وهم يزرعون، وصورة ما كان من الجفاف..

".. وكان اصفرار المراعي يزيد/وفي كل حين يحوم المرابي

على الزارعين وفي مقلتيه سماح ولين/فيرتعد السنبل المستكين

/لقد كان ثمة سر مريع/يشد الذئاب لحفظ القطيع..."

ويقرر عبد الوهاب البياتي لهذا الواقع في قصيدته القرية الملعونة:

"وهناك عبر الحقل أكواخ تنام وتستفيق/عبر الطريق/بشر

ينام ويستفيق/بشر ينام ويستفيق مع الدواب السائبات على سواء/

مادام ينعم بالثراء/ابن السماء/"العمدة" المرهوب والخبز

العريق/حلم الملايين الجياع من الرقيق/.../ولم

العويل/غدا الرحيل/عن هذه الأرض الخبيثة ــ لعنة العيش

الذليل/..، والعمدة المرهوب يمسح بالسياط دم الظهور

....:كتل مشوهة تدور/ليظل طاغية العصور/بالويل

ينذر والثبور/"(462)

ويقدم هاشم الطعان صوراً مقاربة لذلك في قصيدة "قريتي":

"ألوف الضحايا/سقى دمهم تربتي/وصاروا حكايا/.../

وألف حصاد/وأكداس محصولنا الخير/وأضرمت النار في بيدر"(463)

إن معاناة الفلاحين للريف تدفع إلى ردود فعل تتراوح بين الخضوع والتمرد أو الهجرة: فالفلاح العجوز في قصيدة "أسبوع في حصان"(464) يعلن عن يأسه:

"سأهجر القرية، يا رجال/سأهجر البشر/../واترك المنجل

والمسحاة والنخيل/.../سئمت من تسعين أو تزيد/احرق

فيها شمعة العمر/وابذر الحياة في الحقول/فأحصد الجوع

مع العبيد/واشرب الملح مع البقر"(465).

وخلال هذا تقدم القصائد نماذج لشخصيات فلاحية مسحوقة في الريف ففي مجموعة 51 قصيدة يمكن أن نتابع قصة الفلاح العجوز الذي سقط من النخلة فمات:

"قدمت وحدك أيها الملقى جريحاً في الضباب/عيناك غارقتان

بالدم والتراب/وبقيت طول الليل وجهاً للرياح/ودماً يذوق

النمل منه في الصباح/متخثراً كالتمر في بلد السلامة"(446).

ومثل ذلك في قصيدة "حادثة في الدواسر" و"عبد الرحيم" و"حسون الذي يتعلم أشياء كثيرة".

أما حياة العمال ومعاناتهم فلم تشغل من الشعر الحر خلال هذه السنوات سوى حيز صغير، لصغر المساحة التي تشغلها الطبقة العاملة عددياً في واقع المجتمع العراقي، ولبعد الشعراء عن تجربة العمال الحياتية، ونقص خبرتهم بواقع العمل والمعامل، فما عدا من قصائد قليلة استلهمت هذا الموضوع: كقصيدة "صانع الأسلحة"(467) لعبد الرزاق عبد الواحد، وقصيدة "الغازلة والمصنع والدم"(468) لا يعثر الباحث على تصوير لواقع ما كان يعانيه العمال على مستوى ما قدمته القصائد لمعاناة الفلاحين.

يقدم عبد الرزاق عبد الواحد في قصيدة صانع الأسلحة أجواء معمل ينتج السلاح (وواضح أن مصنعاً من هذا النوع غير مألوف في العراق).. ثمة

البخار والصفير الثاقب.. ثم صورة جحافل العمال وهي "تزحف في وجوم واكتئاب/كمسارب الديدان/.../والمصنع المجنون يفغرُ فاه

كالوحش/.../فتغيب في أحشائه السوداء أفواج القطيع.."

وتتابع صور العمل في المصنع حيث "عمالقة الحديد، وهديرها المجنون" ثم ما نلبث أن نتبين أن المصنع ينتج الأسلحة، هو ذا العامل وهو "يركب أشلاء البنادق" ومن خلال ذلك يدرك أن بندقية ينتجها، قد تتحول إلى سلاح يوجه إلى أهله وأولاده، فتهزه هذه الحقيقة، ويثور(469).

إلا أنه تحت تأثير الأفكار الطبقية والسياسية، وللنفوذ الذي كانت تلعبه الطبقة العاملة في الواقع السياسي انساق الشعراء إلى ذكر العمال وقرنوهم أحياناً بالفلاحين، كما قرنوا المعامل بالحقول.

"وعصرنا الذهبي عصر الكادحين/عصر المصانع والحقول"(470)

"والأصدقاء الميتون من المصانع والحقول/كمياه نهر هائج

يتدفقون"(471).

"وخضم عمال تدفق يصرخون..."(472) "وحدتي

العمال أن عاملاً يموت/كي يهنؤوا بالخبز/كي لا يغصب

الطحين/بعد اكتداح مستميت سارق لعين"(473).

ولم تخل القصائد من إشارات لحياة العمال ومعاناتهم:

"في مصنعي أشدو وأحلم بالضياء/واليوم كالمصباح محترقاً

بنيراني أموت من السعال/وعلى شفاهي قطرة الدم

ما تزال/..."(474).

".. يتحدثون عن السلام/وعن نضال/عمال جياع

متعبين"(475).

"وخفق الفوانيس في المنجم/وأعماقه الرطبة الداجية/

كظل الردى فاغرات الفم/كبئر من الظلمة الطامية/.../

ظلال الطواغيت في المنجم/كناعورة لاغتراف الدم"(476)

وتحتل صورة المدينة والريف مكاناً من التعبير عن التناقض الاجتماعي ثمة صور القرية بأكواخها ومسجدها العتيق والذباب والكلاب والثعالب واللصوص.

"الشمس والحمر الهزيلة والذباب/وحذاء جندي قديم/
يتداول الأيدي/وفلاح يحدق في الفراغ/.../وخوار
أبقار، وبائعة الأساور والعطور..."(477).
و"كوخي المجصص والدجى والسامرون/.../حيث تحتضن
الظلال/جدران بيتي القابع المحزون ما بين التلال/وكأذرع
الموتى هناك تعوم في الأفق البعيد/بعض السنابل بعض
دفلى بعض غابات النخيل/وأرامل ثكلى، وجارتي العجوز/
معروفة عمياء تطرد بالتعاويذ الهموم/.../أو أنين جائعة
../../لا بسمة تهفو/.. والموت والإقطاع يفترسان
أعشاب القطيع.."(478).

وتقدم القصائد صور التخلف والفقر والجهل والمرض في الريف.. وأطرافاً من الإيمان بالغيب الأعمى والخرافات.

وإزاء ذلك تكون صور المدينة أنها "المدينة الميتة" وهي "المبغى الكبير" وهي الوحش الضرير..

"صرعاه موتانا وأجساد النساء/والحالمون الطيبون"(479)
وهي "عمياء كالخفاش.. والليل زاد لها عماها"(380) وهي "كالهرة
السوداء/كالأم الحزينة/تلد الأحياء/..../وتبصق الموتى على الأرصفة
الغبر السخينة/.../في مقاهيها وفي حاراتها السود اللعينة/
وعلى أشجارها الصفر الدميمة/يولد الخوف كما تولد في أعماقها السفلى
الجريمة/ومقاهيها القديمة"(481) وهي "غابة تشرب من مستنقع صغير/
عصارة الجريمة السفلى بلا ضمير"(482)

وتتابع القصائد لهذه المدينة حياتها من خلال دروبها وبيوتها ومقاهيها وأسواقها وحاناتها ومن خلال رجالها وشرطيها وباعتها ولصوصها وجواسيسها

وسجونها وقصورها وحدائقها ومباغيها ومصابيح الطريق.. ومن خلال ذلك ينعكس إحساس الشعراء بالبرم من حياة المدينة وضجيجها.

"ولقد مللت مدينة الأوغاد حيث الجائرون/بلا ضمير/وبلا دم

ولا قلوب/وبلوت ألوان الأسى والرعب والسأم اللغوب/.../

وسئمت آفاق المدائن حيث ترتفع البروج/لتفيء داعرة ــ

مباءات السلاطين العلوج/والليل والغرباء مصاصو الدماء"(483)

ويتحول اسم المدينة أحياناً فيصبح علماً لبغداد.. وقد أكثر الشعراء من التوجه إلى بغداد في قصائدهم ويمكن أن نتابع تفاصيل ذلك مثلاً في قصيدة لهاشم الطعان بعنوان بغداد(484).

"فالمدينة حانة" خمر وأنغام ودنيا لا تنام... والنادل السهران

... والكؤوس الملأى، ثم يكون الصباح فإذا بغداد وهم وخيال

بهيم... فثمة التاجر الجشع الحقير يمتصني.. يمتص

إحساسي التعب/.../وحياتنا نغم رتيب وبغداد مقهى

كبير يؤوي جموع الحالمين.. بغد مثير"

ونتابع ذلك في قصيدة لموسى النقدي بعنوان الغابة:

فثمة الحزن في الدروب، حيث المقاهي الصفر من مداخل القبور أعمق والذنوب/تهب كالدخان من مواقد الصدور/وكالقشور يملأ الأرصفة الرجال/وفي منازل

من الظلال/مثل صغار الطير صبية يغادرون/صدور أمهاتهم/

ولا يطالبون بالخبز والحليب/ولا يفكرون آباؤهم (كذا) في ثمن

الإبرة والطبيب/الخ(485).

وترد صور المقاهي بكثرة في القصائد، أن القرى والمدن لتزدحم بهذه المقاهي، حيث الرجال عاطلون كسالى، والمذياع والأخبار والأغاني...

"في المقهى المزدحم النائي، في ذات مساء/وعيوني تنظر

في تعب/في الأوجه والأيدي والأرجل واللهب/والساعة

تهزأ بالصخب/وتدق سمعت ظلال غناء/تتنهد في الحاكي

وتدور/../آه ما أقدم هذا التسجيل الباكي/والصوت
قديم.."(486).
"وتناهى قطيع من الهاربين/يتسلل كل إلى ناحية/
في المقاهي التي تستحث الخدر/في الظلال الثقال.../
بين أخيلة كالرجال/مغرقات بثرثرة أو سعال/أو أحاديث
همهمة باردة/يتقيؤهن المذيع الأجير/.../أو تراتيل
شيخ ضرير/راح يجتر أنشودة بائدة/أو أهازيج فاجرة
واجده/.../في حوانيت ضيقة كالقبور"(487).

ويتابع الشعراء عدا هذا صور السوق سواء في المدينة أو القرية:
"الليل والسوق القديم/خفتت به الأضواء إلا غمغمات
العابرين/../والنور تعصره المصابيح الحزانى في
شحوب/.../من كل حانوت عتيق"(488)

وتختلط صورة المقهى بصور الحانة حيث "النور ينضح من نوافذ
حانة عبر الطريق/وتكاد رائحة الخمور/تلقي على الضوء المشبع
بالدخان وبالفتور/.../وتلوح أشباح عجاف/خلف الزجاج، تهيم
في الضوء السرابي الرقيق..."(489).. وحيث
"يعتلي مصطبة في حانة عجوز/يمتص من قنينة ويشتم الحياة/ويلعن
المضيعين أجمل الكنوز"(490) وإلى جانب المقهى والحانة تكون
صورة
المرقص والمبغى، ... "في المراقص حيث يجف الشعور/ويشب
الخنا والشرور/
وتموت الفنون/من سموم المجون/في المواخير يستعرضون الرزايا/
من إناث سبايا/مهملات يقال لهن بغايا/يتجولن والباعة
اللاغطين/كالبضائع أو كدواب الرهان"(491).

وقد توسع السياب في وصف المبغى عبر قصيدتيه "حفار القبور" و"المومس العمياء"، وتبعه في ذلك بعض الشعراء:

"ومنزل ذو شرفة تحلم بالصغار/يعوزه ستار/في بابه
واقفة تقول/من ها هنا الدخول/وكيسها الصغير كالثدي من
اعتصار/يضج بالنقود/ويفرج الباب وفي الصدور والخدود/ ينتحر
الجمال/وينفض الرجال/جيوبهم وحزنهم هنا ويرحلون/
ويملأ الشرفة آخرون"(492).

وتقدم القصائد بجانب هذا صوراً من حياة الناس في بيوتهم وحاراتهم وعلاقاتهم الاجتماعية: ويمكن أن نتابع ذلك مثلاً في قصيدة "من حياتنا" لعبد الرزاق عبد الواحد حيث يصور معاناة عائلة تتكون من أب شيخ وسبعة صغار وأم تكدح ببيع الحليب لتعيل أهل بيتها:

"ماذا بوسعك أنت يا أماً لسبعة أشقياء/طوفت حتى بالحليب
أعز أيام الشتاء/تتخبطين مع الشروق/فوق الوحول ونعلك
المهرؤ يوسع من شقوق/قدميك... لن أنسى رجوعك
ذات يوم تلهثين/كنا جميعاً نائمين/فقبعت كي لا توقظينا
في سكون تتشجين/ونهضت فانقطع البكاء/فرأيت بين الطين
في قدميك أثار الدماء/..الخ"(493).

وتعكس قصيدة "سطوح" (494) وفي مندلي صوراً أخرى لطبيعة الحياة الاجتماعية والعائلية: فثمة شيء عن مدارس البنات والعرض وكلام الله.. وأصداء عرس وطلقات... وزغاريد.. وتقريع الزوجة لزوجها:

"ألا حاولت يوماً أن تحس بما عليك/تتزوجون وتنجبون/وتطالبون
بأن نزيد، ويأكلون فتغضبون/من لي بأن أهديك أولاداً وليس
لهم بطون"

وتلوح المرأة خلف هذه القصائد، خاضعة للفقر والحرمان وقسوة الزوج وتقاليد مجتمع ظالم، لقد قدر على النساء الفقيرات "ألا يكن سوى بغايا أو

حواضن أو إماء/وخادمات يستبيح عفافهن المترفون/أو سائلات يشتهيهن الرجال المحسنون"(195).

وتصور نازك الملائكة جانباً صارخاً من حياة المرأة العراقية عبر قصيدتها "غسلاً للعار(496) فهي تقدم أخاً يقتل أخته لأنها تورطت في علاقة بأحد الشباب، وتشجب الشاعرة هذا العرف الاجتماعي الذي يبيح للأهل قتل ابنتهم لأنها زلت أو لأنها أحبت.

ويتابع الشعراء في هذا المجال معالجة الأسباب التي تدفع بالمرأة الفقيرة إلى السقوط، مركزين غالباً على الجانب الاقتصادي:

"يا لبغي السكارى/هل بغايا قصور الطغاة؟/اللواتي يراودن
جند الغزاة/هن هن العذارى/والحسان الصبايا/من بنات
المساكين والكادحين/والضحايا/هن هن البغايا/.../
يا بغايا/.../يا ضحايا العذاب المشاع/يا بنات العراة الجياع
/.../فجري النار وزلزلي بالسكارى"(497).

والنساء في قصائد الشعراء غالباً ما يكن حزينات، باكيات: فهن بين أن يكن أرامل أو ثكالى..

"وأرامل ثكلى مهومة وجارتي العجوز/معروفة عمياء/تطرد
بالتعاويذ الهموم/.../وأنين جائعة يمزق هدأة الليل
العميق"(498)

وقد عبر بعض الشعراء عن قسوة التقاليد الاجتماعية والأوهام التي تسيطر على أذهان البسطاء: ولقد كتب السياب مثلاً قصيدته أساطير انطلاقاً من تمرده على وقوف الدين حائلاً بين حبيبين: إن هذه التقاليد هي عند السياب أساطير:

أساطير من/حشرجات الزمان/نسيج اليد البالية/.../
وأبصرت فيها بريق النضار/يلاقي سدى من ظلال
الرغيف/.../تلاوينها من دم البائسين/فكم
أومضت في عيون الطغاة/بما حملت من غبار السنين"(499)

وتستأثر الحياة العائلية والزواج ببعض اهتمام الشعراء، إننا نلاحظ نماذج ذلك في بعض قصائد عبد الرزاق عبد الواحد(500)، وفي بعض قصائد السياب: إن البغي مثلاً في "المومس العمياء" لا تفتأ تحلم بزواج كان يمكن أن يكفل الستر والاستقرار: "يا ليت حمالاً تزوجها... الخ.." وهي من خلال نزوعها هذا تتابع صوراً لزوجات فقيرات يقطن على رعاية بيتهن وأطفالهن وأزواجهن، وتتمنى أن يرى كل الأهل الشقاء الذي تعيشه هي: "فلا يرد الخاطبين أب سواه لأن جدة أم ذاك من الإماء/ولأن زوجة خال ذلك بنت خالة هؤلاء"

ويقدم السياب في هذا المجال صورة أخرى في قصيدته "عرس في القرية: "فنوار" القروية الفقيرة ترضى بالزواج من غني (دخيل أجنبي) مفضلة إياه على فتيان قريتها:

"يا رفاقي سترنو إلينا نوار/من عل في احتقار/زهدتها
بنا حفنة من نضار/خاتم أو سوار وقصر مشيد/من عظام
العبيد/ولو أننا وآباءنا الأولين/قد كدحنا طوال السنين
وادخرنا على جوع أطفالنا الجائعين/ما اكتسبناه في كدّنا من
نقود/ما اشترينا لها خاتماً أو سوار/خاتماً ضم في ماسه
الأزرق/من رفات الضحايا مئات اللحود/اشتراها به
الصيرفي الشقي"(501).

ونتابع صورة أخرى لزواج رجل فقير في قصيدة "ألف مبارك"(502) حيث تقدم القصيدة تقاليد العرس وتكاليفه:

"والسكارى/المغنون:مبارك/وفتاتي وحلاها/لم تزل تثقلني
بالدين "ياألف مبارك"/والأقارب/وأناس ملئوا البيت صراخاً/
.../والزغاريد وفي جيبي ريال/وغدي أشبعه "ألف مبارك"

وخلال هذا تكون صور الأطفال والصغار في هذا المجتمع حافزاً على الحياة للتحريض والإدانة

:"كنا نقول غداً يموت ويستفيق/من كل دار/أصوات أطفال

صغار/يتدحرجون مع النهار/وسيسخرون بأمسنا بنسائنا

المتأففات/بعيوننا المتجمدات بلا بريق"(503)

ومع هذا فثمة صور لأطفال يتامى ولأطفال لقطاء أو مشردين أو خائفين أو عميان،بل ثمة صور لأطفال قتلى"(504).

لقد كان المجتمع الذي صوره الشعراء، هو مجتمع الفقراء عامة: مجتمع يسوده الفقر والجهل والمرض.. "وبعد ألف عام/يعيش في رحابها الضيوف آمنين في سلام/

الفقر والجهل وألف داء/ يجسمون دونما حياء/ مأساتنا"(505).

وخلال هذا ترد صور الناس الاجتماعية. فعدا عن الشخصية الريفية التي أكثر الشعراء من اعتمادها، وشخصية الفلاح بوجه خاص. تقدم القصائد شخصيات انتقاها الشعراء من مراتب اجتماعية ليس لها وضوح طبقي كاف.

فاللصوص والأفاقون والمهربون والباعة المتجولون والبغايا والحرّاس إلخ.. هم نماذج مسحوقة لوضع اجتماعي مترد، ولكن مكانة هؤلاء الناس الطبقية تجعلهم دون الطاقة المناسبة للفعل الاجتماعي. إنها في الغالب نماذج سلبية، لا تملك ضمن حدودها الخاصة أن تمثل ملامح اجتماعية وطبقية واضحة.

وتمثل قصيدة المومس العمياء نموذجاً صالحاً للقصيدة ذات المضمون الاجتماعي. ولهذا فسيكون مفيداً أن نتابع ذلك في القصيدة بشيء من التفصيل ارتباطاً بوضع السياب الاجتماعي بشكل خاص.

ترتبط قصيدة المومس العمياء بموضوع البغاء أساساً. فحتى أواسط الخمسينات كان البغاء في العراق مباحاً رسمياً. وكان في بغداد مبغى عام وواسع، يؤمه عامة الناس يقع قرب الباب المعظم. فضلاً عن عدد من المباغي التي تتوزع العاصمة. ولقد كان عدا هذا مباح للطبقات المتوسطة والراقية بما يعكس في الوقت نفسه الوضع الطبقي.

وما من شك في أن وجود مبغى رسمي في بلد تقوم الدولة فيه على أساس ديني ويحتفظ الدين فيه والتقاليد بنفوذ واسع كان يمثل تناقضاً ينعكس في سلوك الناس إزاء البغايا والبغاء والمبغى. وإذا كان على الطبقات البرجوازية

والبرجوازية الصغيرة أن تتحفظ في علنية ارتيادها للمبغى لأسباب اجتماعية، فإن الطبقات المسحوقة كانت لا تجد بأساً في ارتياد هذا المكان علناً. ولعل الانطباع الذي تتركه زيارة المبغى للمرء آنذاك كانت تقترب من أنه يدخل سوقاً رائجة من نوع غريب.

ولقد كان الريف هو المصدر الرئيس للبغايا يستدرجهن إليه سماسرة ممتهنون ولهذا فقد كان نادراً أن يجد المرء بين هذه البغايا فتيات من المدينة.

وكان يصدف أحياناً أن يتبع أهل البغي التي هربت من الريف تحت وطأة الحياة القاسية هنا وبدافع من الإغراء إلى المبغى ويقتلونها هناك غسلاً للعار.

ومنذ فترة مبكرة نسبياً أثار المبغى انتباه الأدباء والقصاصين منهم بشكل خاص، فعالجوا فيه بشكل رومانسي سقوط الفتاة، وأدانوا المجتمع الذي تضطر فيه المرأة تحت ضغط الحاجة إلى أن تصبح بغياً.

وقد ورث الشعراء الشباب هذا الموضوع. وتحت تأثير من ذلك ولدواع أخرى استطاع المبغى أن يستأثر باهتمام السياب. فقدم قبل قصيدته المومس العمياء، وصفا للمبغى عبر قصيدته "حفار القبور" ثم فرغ لهذا الموضوع عبر قصيدة طويلة هي المومس العمياء.

وقد استطاع السياب أن يستقطب لموضوعه كثيراً من مجالات الحياة الاجتماعية وتناقضاتها، وأن يستخدم لذلك عدداً من النماذج المتميزة.

تقدم القصيدة شخصية البغي نموذجاً للمسحوقين اجتماعياً واقتصادياً إنها في انحدارها من الريف إلى المدينة يمكن أن تمثل صورة للهجرة التي يدفع إليها واقع الاستغلال في الريف. وقد مر بنا أن القصيدة تلمح إلى الاستغلال عبر سيطرة الشيخ وتسلطه وتراثه. وتقدم مقابل ذلك، فلاحين جائعين أذلاء. وليس ثمة في صورة الريف هنا أيما إشارة أو نزوع للتمرد على الواقع إلا عبر اضطرار الفلاح إلى السرقة فيكون عقابه القتل. ولا تفتأ القصيدة تقدم جوانب من حياة الريف الاجتماعية عبر صور متفرقة ندرك منها نفوذ الروح العشائرية وقيمها، والحس المستسلم لسطوة القدر، هذا الحس الذي يتركز غالباً لدى المجتمعات المتخلفة الواقعة تحت سطوة القهر والاستغلال. إن المومس العمياء لتعكس صورة هذا الاستسلام مضاعفاً، فهي ريفية مسحوقة بقوانين مجتمعها

ذي العلاقات الإقطاعية، وهي فوق ذلك تعاني الانسحاق بعلاقات المدينة البرجوازية شبه الإقطاعية.

"ومن الملوم وتلك أقدار كتبن على الجبين/ حتم عليها أن تعيش
بعرضها وعلى سواها من هؤلاء البائسات.... وشاء رب
العالمين... إلخ.."

إن نسبة كل ما حلٍ بالبغي إلى القدر يحمل في الواقع توجهاً إلى الراحة من عناء أي رفض (لأنّ هذا الرفض كان يبدو عذاباً غير محتمل في مجتمع كانت قواه المسحوقة ما تزال دون مستوى حركتها).

إن البغي تبدو مشلولة أمام أي مشروع للرفض والتمرد. حتى التفكير في الانتحار كان يقف دونه الخوف من عذاب الآخرة: حين يسألها الملكان "فيم قتلت نفسك يا أثيمة" والقضية بأسرها يمكن أن تتلخص لذلك في "عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمة"

على أن الريف يتخذ وجهاً آخر في القصيدة أحياناً. فهو حين يشتد ضغط المدينة يصبح الماضي الأكثر نقاء. والذكرى المريحة. من خلال استرجاعٍ مفردات ذكريات مصفاة حافلة بالتوق والحنين.

وتقف المدينة إزاء ذلك واقعاً قاسياً ورهيباً. إنها في القصيدة مثقلة بالإدانة. فهي "تخفي جرائمها بالعطور، وبابتسامات النساء، وبالمتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء... وهي عمياء كالخفاش... ومصابيحها عيون ميدوزا تحجر كل قلب بالضغينة... وهي بابل... الناس فيها هم أحفاد أوديب الضرير "وأنهم" ليعانون الذل والاكتداح "ونموذجهم يتوزع بين السكارى، والحوذي والشرطي والحمال والقواد وبائع الطيور. وهم طيبون فقراء "يتساومون مع البغايا في العشي على الأجور.. ليوفروا ثمن الفطور" ذاك أن المال شيطان المدينة. ولهذا فكل شيء يمكن أن يتحول إلى سلعة وبضاعة.. إن وجه البغي مأجور.. وعرضها كالسلع القديمة كالحذاء.. وأن لها (سعراً) ولذلك فحتم عليها وعلى سواها أن تعيش بعرضها: "فكيف تحيا وهي مثلك لا تعيش بلا طعام..".

وتردد القصيدة أصداء قاسية من الحرمان والجوع والفقر وهي خلال ذلك تدين وتستنبط المزيد من صور الاستباحة والظلم ورموزه. فثمة سياط

الظالمين.. وأزرار الشرطي المتألقة على مغالق كل باب.. والآلهة.. والسور.. إلخ...

لقد حاول السياب أن يجعل من البغي قطباً تدور من حوله كل هذه المنطلقات.. وهي منطلقات اجتماعية من دون شك.

ولقد كان التناقض الذي وقع فيه السياب.. أو لعله أراده: هو في اختياره نموذج البغي. فهو لا يرتقي إلى أن يكون نموذجاً ملائماً لقطاع المسحوقين من حيث طاقتهم الإيجابية.

ذاك أنه بالرغم من أن البغي هي صورة قاسية للانسحاق الطبقي إلا أنها لا تصلح لأن تكون نموذجاً طبيعياً للمستغلين (بفتح الغين) من حيث وضوح صورة الاستغلال في مجال العلاقات الإنتاجية. إن حالتها لا تستطيع أن تعكس صورة الصراع الطبقي من جانبها الإيجابي، ولهذا جاء نزوعها إلى التمرد والتحرر مغلقاً وسلبياً. إلا بمقدار ما يرتبط خلاص النموذج، افتراضاً بحركة الرفض والثورة لطليعة القوى المستغلة (بفتح الغين) في المجتمع عامة حيث لا يمكن للمتأمل أن يتصور حلاً ثورياً لمشكلة البغاء يمكن أن تحمله هذه الفئة لوحدها وتقوده لصالحها.

q q

الفصل الرابع
الخصائص النفسية

لا بد للباحث عند دراسة الخصائص الذاتية والنفسية في الشعر الحر من أن يضع في اعتباره عدداً من الحقائق المهمة في هذا الموضوع: منها أن الشعراء الرواد كلهم كانوا شباباً ذوي أعمار متقاربة. وإن أكثرهم، أن لم يكن كلهم كانوا قد نشؤوا في عوائل ريفية فقيرة، وإنهم بالتالي كانوا نموذج جيل شهد ظروفاً وأحداثاً متشابهة.

ولقد مر بنا أن هؤلاء الشعراء عبروا عن هذه الظروف وعكسوا الواقع الذي كانوا يعيشونه فكرياً وسياسياً واجتماعياً. بدرجات متفاوتة، كانت تخضع من دون شك للخصائص النفسية التي كانت تميز جيلهم بشكل عام.

ويبدو أن الأساس الذي نجمت عنه أكثر هذه الخصائص كان يتمثل بإحساس هؤلاء الشعراء ضمن ظروفهم العامة بالحاجة والحرمان.

وقد نجم هذا الإحساس لدى الشعراء نتيجة للظروف الاقتصادية والاجتماعية التي عاشوها. فلقد ذكرنا أن هؤلاء الشعراء بسبب من نشأتهم في عوائل فقيرة عانوا منذ طفولتهم مرارة الحاجات الاقتصادية وذلها. ولقد كان طبيعياً أن يتزايد لديهم الإحساس بالفقر كلما تقدمت بهم السنوات ولهذا حفلت قصائدهم بتصوير هذه المعاناة: يقول السياب.

"إني شببت مع الجياع مع الملايين الفقيرة/ فعرفت أسراراً
كثيرة/ كل اختلاجات القلوب وكل أنواع الدعاء/ .... /
والحاملات نذورهن إلى قبور الأولياء/ الموقدات
شموعهن تلق ألسنها الكثيرة/ كسر الرغيف/ ويعتصرن
دم الثدي إلى الدماء/ .../ إني خبرت الجوع
يعصر في دمي ويمص مائي(506)...

لقد كان الجوع والرغيف والنقود والمال مفردات هذا الشعور بالحاجة، صوره الشعراء بشكل مباشر حيناً وبأشكال غير مباشرة أغلب الأحيان.

ولأن هذا التصوير كان أوضح عند السياب من سواه لعوامل عديدة فإنه لمن المفيد أن نتابعه في قصائده...

ففي قصيدة المومس العمياء مثلاً يتحدث الشاعر بلسان البغي عن معاناته ومعاناة الناس أمثاله الحاجة والجوع:

كل الجياع وأهل قريتها أليسوا طيبين؟/ كانوا جياعاً مثلها
هي أو أبيها بائسين/ هم مثلها وهم الرجال ـــ ومثل
آلاف البغايا/ بالخبز والأطمار يؤتجرون/ والجسد
المهين/ هو كل ما يتملكون هم الخطاة بلا خطايا/ وهم
السكارى بالشرور كهؤلاء العابرين/ من السكارى بالخمور
هؤلاء الفاجرين بلا فجور/ الشاربين/ كمن تضاجع نفسها
ثمن العشاء/ الدافنين خروق بالية الجوارب في الحذاء/
يتساومون مع البغايا في العشي على الأجور/ ليوفروا ثمن
الفطور"(507).

ويؤكد السياب ذل الحاجة إلى النقود عبر تجربته الشخصية في قصيدة "غريب على الخليج" ما زالت أحسب يا نقود، أعدكن واستزيد/ ما زلت أنقص

يا نقود بكن من مدد اغترابي/ ما زلت أوقد بالتماعتكن
نافذتي وبابي/... / وهل يعود/ من كان
تعوزه النقود وكيف تدخر النقود/ وأنت تأكل
إذ تجوع"(508)...

ويمكن متابعة هذا الإحساس في عدد من قصائد عبد الرزاق عبد الواحد عبر تصويره للجو العائلي الفقير الذي كان يعيشه. كقصيدة "لا بد أن نعيش" و"رد على رسالة" "ومن حياتنا"

وقد كان لا بد للإحساس بالحاجة إلى الكفاية الاقتصادية من أن يؤدي إلى الإحساس بحاجات جديدة اجتماعية ونفسية.. وإلى أن يتسع الشعور بالحرمان: يقول عبد الرزاق عبد الواحد:

"تمر بي ثوان/ أحس فيها بفراغ يشبه الضياع/ ها نحن لا أمان

/لا قوت ولا مصير غير الموت والسكون/ أخي أخياتي وأمي كلهم

جياع/ أحس بينهم جميعاً أنني مهان/ مكبل جبان"(509)

على أنه إذا كانت الحاجة الاقتصادية قد استطاعت أن تعبر عن نفسها في قصائد كالتي قدمناها بشكل مباشر. إنها لدى شعراء آخرين اتخذت طريقاً مغايراً. إن واقع الحاجة مثلاً عند عبد الوهاب البياتي(510) تمثل بأن يميز الشاعر نفسه عن المعاناة ــ حاصراً إياها في المحيط الذي يعيش فيه: بالبؤساء:

"نامي/ وقبل شعرها/ أختاه نامي/ بين وبين سمائك

الزرقاء/ أجيال من البؤساء/... / عاشوا على الأوهام

كالديدان تنهش في الرمام/ أحياؤهم موتى/ وموتاهم

خفافيش الظلام/ لم يعرفوا لون السماء/ ولا تباريح الغرام/

أمَّا نساؤهم فجرذان تعيش على الهوام"(511).

إنَّ البياتي في هذه القصيدة وفي عدد سواها ضمته مجموعة "أباريق مهشمة" ليأنف من الانتماء إلى محيط الحاجة هذا، لأنه يعاني احتقار هذا المحيط. ويؤكد الرغبة في الهرب منه عبر شخصية "الأفاق" والمسافر بلا حقائب" وسواهما...

ويعبر سعدي يوسف عن الإحساس بالحاجة بشكل غير مباشر، من خلال شخصيات ريفية كادحة غالباً. فحسون الذي يعمل أشياء كثيرة وعبد الرحيم (مدرب القطط) والمهرب الجريح وعبد الله الميت في بلد السلامة وسالم المرزوق(512) هم رجال يعانون الحاجة ويكافحون حتى الموت من أجلها دون شكوى وبدون احتقار أو تبرم.

ويسكت سعدي عن مفردات هذه الحاجة، إلا قليلاً. إن الإشارة إلى الجوع والحرمان لا ترد في قصائده إلا نادراً. رغم أن سعدي نشأ في عائلة فقيرة أيضاً.

وتتخذ العائلة عبر الشعور بالحاجة الاقتصادية مركزاً مهماً لدى بعض الشعراء. بحيث يكون الأب والأم والأخوة(513) والعائلة والعشيرة، هي الملجأ والسند النفسي والعاطفي الذي يعادل الشعور بالانسحاق ومن خلال ذلك تكون

الأم صورة أشد تألقاً ووضوحاً. ولهذا فالباحث لا يعدم أن يلاحظ حضورها في أغلب قصائد الشعراء:

"أماه جاء الليل/ فأوقدي ضوء الشموع/ في كوخك الخرب العتيق/ عنزاتك المتآلفات وطفلك الحلو الرضيع". (514).

ويتوجه سعدي يوسف إلى الأم وهو في منفاه:

"خجلان اسأل عنك يا أمي لكي أهديك زهرة /.../
أرسلت يا أمي رسالة /لك من دمشق وكنت فيها/
تتألقين على الحروف/ إني لأعرف عنك يا أماه أنَّكِ
تجهلين/ ماذا كتبت وتسألين/ لكنني لو طفت بصرتنا
لما عرف الجميع/ إلاك يا أماه حرفي/... / أماه
يا أماه/ إني لدي زهرة"(515).

ويتوجه عبد الرزاق عبد الواحد إلى أمه مقدساً كدحها من أجل أطفالها:

"أدري بأنك رغم هول الداء لا تتكلمين/ أدري بأنك
تنزعين/ وتغالطين الموت خشية أن أراك أنا المريض/
تتألمين/ أدري بأنك تنزعين/ ويكاد يقتلني أنا الخاوي
اليدين أنا المريض/ مرآك قربي تضحكين/ كيلا تعذبني
شكاتك ليت أنك تشتكين"(516).

ويصور السياب تجربته الشخصية عبر الإحساس بغياب الأم وموتها: "كأن طفلاً بات يهذب قبل أن ينام/ بأن أمه التي أفاق/

منذ عام/ فلم يجدها ثم حين لج في السؤال/ قالوا له
بعد غد تعود/ وأن تهامس الرفاق أنها هناك/ في
جانب التل تنام نومة اللحود/ تسف من ترابها وتشرب
المطر"(517).

وتتأكد الحاجة عبر هذا إلى المرأة بشكل عام: فإن كانت هذه المرأة هي الأم أحياناً، إنها لا تلبث أن تصبح الحبيبة أو العشيقة أو الزوجة. وحدود النزوع إليها يتراوح بين الحاجة النفسية والجنسية..

وما من شك في أن الحب والجنس كانا يمثلان لدى الشعراء الشباب آنذاك حاجة ملحة سعوا لتطمينها عبثاً، ومن ثم انعكس هذا في قصائدهم.

أما الحب فقد كانت تدفعهم إليه عوامل عديدة، أهمها شبابهم ورهافة إحساسهم وحاجتهم الإنسانية الملحة إلى تأكيد ذاتهم، واختبار جدارتهم فضلاً عما يستدعيه مجال الشعر بما يحتمله من نوازع، وما يتطلبه من جو عاطفي وجدوا صورته في قصائد الشعراء الرومانسيين وعبر الروايات والأفلام..

على أن البحث عن حبيبته لم يكن سهلاً بل لقد كان مليئاً بالمصاعب والآلام والخيبة فمن أين لشاب في ظروف الأربعينات والخمسينات أن يحظى بحبيبة؟ والمجتمع لم يكن ليتيح الاختلاط بين الجنسين، إلا في مجالات محدودة جداً، لم تكن لتتيح لعلاقة حب طبيعية أن تنشأ وأن تزدهر ومن هنا كان طبيعياً أن يجيء عدد كبير من مظاهر الحب، مغرقاً في الرومانسية عن حبيب موهومة غالباً، أو عن حب منتظر، بل لعله ليس من المبالغة القول إن هذه القصائد كانت بحد ذاتها وسيلة يزين بها الشاعر نفسه عله يلفت إليه الانتباه.

إن المتتبع للنماذج المبكرة من هذه القصائد. ليدرك أنها كانت تستلهم النماذج السائدة لقصائد الحب التي قدمها شعراء كبشارة الخوري ومحمود حسن إسماعيل وعلي محمود طه وعمر أبو ريشة وإلياس أبو شبكة وحتى نزار القباني.

ولقد لعبت أجواء المدينة والدراسة غالباً دوراً أساساً في نضج حالة جديدة عاشها الشعراء عاطفياً ونفسياً وأثرت في نظرتهم إلى المرأة والحب.

لقد وفرت المدينة للشعراء قدراً أوسع من الاختلاط. وكانت الدراسة في الكليات المختلطة تمثل تطوراً مهماً وأساسياً في حياة هؤلاء الشعراء الاجتماعية ففيها استطاعوا ولأول مرة في حياتهم أن يختلطوا بعدد كبير نسبياً بفتيات يتمتعن بقسط من الثقافة والحرية ولسنوات أربع يمكن خلالها أن تنشأ علاقات الحب وتتوطد. على أن هذا لم يكن سهلاً أيضاً. لأن طموح الشعراء كان يدفعهم إلى التعلق بالفتيات الجميلات في الكلية. وما من شك في أن علاقات حب من جانب واحد، كان يمكن أن ترصد في هذا المجال. ولكن الشاعر لم يكن ليقنع بذلك وكان غالباً، ما يحول بينه وبين مبتغاه، كثير من القيود والتقاليد الاجتماعية. فالفتيات في هذه السنوات، لم يكن يتساهلن في عقد أواصر محبة بينهن وبين الطلبة، لعوامل عديدة، منها إنهن كن يخشين الفضيحة، وأحاديث الطلبة، واحتمال وصول خبر العلاقة إلى أولياء أمورهن، وأن أغلبهن، كن

يطمحن إلى تحقيق علاقة تنتهي بالزواج. ولم يكن نموذج هؤلاء الشعراء لينطبق على مواصفات الزوج أو الحبيب الذي تحلم به هؤلاء الفتيات. فإذا أضفنا إلى هذا كله أن أغلب الشعراء كانوا يعانون من وضع اجتماعي واقتصادي متخلف، أمكننا أن ندرك أية صعوبة كانت تجابه الشعراء في تحقيق علاقات الحب.

لم يكن لهم من وسيلة إلى قلوب الفتيات غير شبابهم وشعرهم ولقد تقرب بعضهم بهذا الشعر فاستطاع بدر مثلاً أن يكتب قصائد حب لعدد من زميلاته، وأن ينجح في أن يحملهن على قبول قصائده هذه وعلى قبول حبه. ولكن ذلك لم يكن ليتجاوز حدوداً ضيقة ما إن يتجاوزها الشاعر حتى تضطر الفتاة إلى اتخاذ موقف جديد.

وكان الشعراء يجدون في أقل دلالة على قبول الفتاة لحبهم مجالاً لخيالهم الخصب. ومدعاة لزهوهم غالباً يعبرون عنه بقصائد لا تتورع عن ذكر تفاصيل عن لقاءات وخلوات وعناق، يغلب الظن أن ليس لها ظل من واقع.

"والتف حولك ساعداي، ومال جيدك في اشتهاء

/كالزهرة الوسنى فما أحسست إلا والشفاه/ فوق الشفاه"(518)..

ويدفعنا تتبعنا لعلاقات الشعراء الشباب بالفتيات، وتقصينا لما كان لهم من حبيبات إلى الاقتناع بأن أغلب هذه العلاقات كانت تعاني من الخيبة. فلم ينجح سوى عدد قليل جداً من الشعراء في تحقيق علاقة حب. ولقد كانت هذه الخيبة تدفع إلى نفوسهم شعوراً بالمرارة وقد يؤدي ببعضهم أحياناً إلى نوع من التعالي الكاذب، والحقد على المرأة والحبيبة بإظهار الكبرياء والترفع(519). واصطناع التماسك. أو بالعكس قد يؤدي بالشاعر إلى الاستسلام والتذلل وإعلان الخضوع(520).

لقد كانت الصورة العامة لعلاقة الحب لدى هؤلاء الشعراء تتميز بافتقارها إلى التجربة على مستوى الواقع، وبتضخمها على مستوى الأمنيات على أن هذا كان يعني رغم كل شيء حضور المرأة والحبيبة غالباً في قصائد الشعراء.

ولم يخل العامل السياسي، والانتماء الحزبي، من أثر في صياغة التوجه إلى المرأة والحب عند هؤلاء الشعراء. فنتيجة لطبيعة التزمت النسبي الذي تميزت به النظرة السياسية إلى سلوك الشباب الذاتي، وانطلاقاً من الفهم السطحي لمهمات النضال حتى في مجال العمل الشعري، شاع لدى أغلب

الشعراء المنتمين أنه من العيب. إن لم يكن من المخالف لمستلزمات الالتزام. أن يشغل الشاعر نفسه بكتابة قصائد الحب. بحيث بدأ التوجه إلى المرأة يمثل نوعاً من الترف الذي لا يليق بشاعر ملتزم(251) ولهذا فلم يكن أمام الشعراء الذين نشروا قصائد غزلية إلا أن يعتذروا لها بهذا الشكل أو ذاك(522).

وفي هذا لا بد من الإشارة إلى أن السياب حين نشر مجموعة "أساطير" وأغلب قصائدها في الحب، كان في الواقع يعبر عن جرأة في تجاوز النظرة السياسية الملتزمة التي كانت سائدة آنذاك.

ولا شك في أن النزوع إلى الحب، بما ينطوي عليه من حاجة نفسية كان لا بد لـــه أن يخضع في الوقت نفسه إلى ضغط الحاجة الجنسية. بل إنه ليلتبس بها غالباً. ولئن كان الشعراء قد أفصحوا عن حبهم، دونما حرج. أن التعبير عن حاجتهم إلى المرأة والجنس، كان يصطدم بالعديد من القيم الأخلاقية العامة.

ولم يكن أمام هؤلاء الشباب مجال يطمنون فيه بشكل ما نزوعهم الجنسي. وكانت العاصمة. بما فيها من ظهور المرأة سافرة. واختلاطها، وتبرجها نسبياً، وما تعرضه عدا هذا دور السينما من أفلام، وما تقدمه القصص والروايات من حوافز... كان هذا كله يزيد من ضغط الحاجة الجنسية عند هؤلاء الشباب، فلا يجدون إزاء ذلك مجالاً للتنفيس عن حاجتهم، سوى المبغى.

على أن المبغى لم يكن ليستطيع أن يطمن هذه الحاجة. إلا في حدود وقتية. ما يلبث الشاب المثقف بعدها، أن يحس عدم الكفاية، والتقزز والندم أحياناً فالبغايا اللواتي كان يضمهن المبغى، كن من نوع رخيص وكان المبغى نفسه قذراً، ومبتذلاً. فإذا أضفنا إلى هذا، أن الحاجة الجنسية عند شباب من هذا النوع كانت معقدة ومتداخلة بحاجات أخرى. أدركنا أنهم كانوا مؤهلين لأن يدركوا أن ما يقدمون عليه، ما هو إلا عمل مبتذل معزول، عن أيما قدر من العاطفة والخيال، ينبغي لهم أن يدفعوا لـــه ثمناً محدوداً من النقود. ولهذا كان من الطبيعي أن يشكل ارتياد المبغى بحد ذاته تجربة معقدة وقاسية يتداخل فيها الشعور بعدم الاكتفاء والقذارة.

ولهذا كان على بعض هؤلاء الشباب، والشعراء منهم بشكل خاص، أن يتجاوزوا تناقض أحاسيسهم في هذا المجال. باللجوء ــ لدى ارتياد المبغى ــ إلى السكر. علهم بذلك يستطيعون أن يكيفوا مزاجهم النفسي لقبول هذا النوع من الممارسة.

وإذا كان الشعراء قد سكتوا عن التعبير عن هذه التجربة، فإن السياب كان أكثرهم جرأة على تصوير معاناته الجنسية، ومعاناته لتجربة المبغى. لقد صور ذلك في قصيدتيه "حفار القبور" و"المومس العمياء"(523).

إن الشعور بعدم الكفاية الجنسية من خلال البغايا كان كفيلاً بأن يورث الشعراء التعب ولهذا ما أن تخرج أكثرهم حتى لجأ إلى الزواج والاستقرار ولقد عبر هؤلاء بشعرهم عن هذا النزوع إلى الاستقرار وعن حاجتهم إلى البيت والمرأة والأطفال. أننا يمكن أن نتابع ذلك من خلال قصائد السياب والبياتي بل حتى من خلال قصائد بلند الحيدري أحياناً وغيره من الشعراء.

على أن الزواج لم يستطع أن يقدم لهؤلاء الشعراء تعويضاً عن ما كانوا يحلمون به فلم تكن زوجاتهم لتشبه الحبيبات اللواتي حلموا بهن ولم تعد تقدم لهم الحياة الزوجية ما كانوا بحاجة إليه من اكتفاء نفسي وجنسي. ويؤكد ذواتهم. هذا إلى أن الزواج قد حمل هؤلاء الشعراء مسؤوليات عائلية. لم يكونوا مهيئين لها نفسياً واجتماعياً. ولهذا خاب زواج أكثرهم. بل قد شكا بعضهم من زواجه وزوجته أحياناً.

ولتوضيح الجوانب التي ذكرناها نقدم فيما يلي متابعة لتجربة الحب والجنس لدى بعض الشعراء الشباب. يقدم الدكتور إحسان عباس متابعة مفصلة لتجربة الحب عند السياب(524) خلال سنوات الأربعينات ملقياً بذلك الضوء على عدد من قصائد "أزهار ذابلة" بشكل خاص. ويمكن أن يلخص الدارس من قراءة ما كتبه إحسان عباس ومن مراجعة قصائد الشاعر إلى الثقة بأن بدر لم يستطع أن يحقق علاقة حب متبادلة مع أي من اللواتي أحبهن(525).

وما من شك في أن شعور بدر بقبح شكله كان ذا أثر في صياغة عواطفه وسلوكه. لقد كان ثمة شك يعذبه في أنه يستطيع أن يحوز على إعجاب الفتيات(526). ولهذا توسل إليهن بالشعر. فاستطاع أن ينال بذلك بعض العطف وبعض الإعجاب. كان من مصلحته النفسية أن يفسره بالحب. ولقد كلف السياب انسياقه وراء خياله الكثير من المرارة وخيبة الأمل حين كان يفيق مثلاً على حقيقة الواقع(527). ولكن توقه للحب وخصب خياله كان أكبر من قسوة الخيبة. وهذا ما يفسر لنا تنقله المستمر بين عدد من (الحبيبات).

وسواء كان السياب مدركاً لهذا الواقع بشكل ظاهر أو خفي، إنه على أية حال استطاع أن يمنح نفسه ممارسة التجربة، وقد كان يزيد من حدتها إرهافه وحدة مزاجه، ووعيه لأبعاد علاقته بمن يحب.

تكاد القصائد في مجموعة (أساطير) تتفرغ للحب.. وبدر يشير في المقدمة إلى من يسميها (الموجية) بهذه القصائد. ويذكر أنها خانته..

ويختار السياب لقصائده هذه أجواء قاتمة كئيبة. ففي قصيدة "سوف أمضي" مثلاً يلاحظ الدارس: "ظلام الغابة اللفاء.. الريح.. والدرب الطويل يتمطى ضجراً. والذئب يعوي والأفول... والأشباح تلقيها القبور" ومثل ذلك يمكن رصده في كل قصائد الحب التي في المجموعة تقريباً. وإنه لينتقي مما حواليه ما يعمق أحاسيس الحب والعذاب والشوق والخيبة في نفسه: مفردات من الطبيعة والشموع والمقاهي والقرية والموت.. وكل ما يقدمه الشاعر خلال هذا ذكريات لقاء وفراق: إنه ليقدم لنفسه قبل أن يقدم للقارئ مفردات الحب من عناق ورغبة فلا يفتأ يذكر تفاصيل من خلواته بمن يحب ــ

"ما كان لي منها سوى أنّا التقينا منذ عام/ عند المساء

وطوقتني تحت أضواء الطريق.."(528)

"ارفعي عني ذراعيك فما جدوى العناق..(529)

"والتف حولك ساعداي، ومال جيدك في اشتهاء/

كالزهرة/ الوسنى فما أحسست إلا والشفاه/فوق

الشفاه/... / شفتاك في شَفتيَّ عالقتان/ والنجم

الضئيل.."(530).

وإذ يقدم الشاعر ذكرياته بمفرداتها ذات الظلال الحميمة، فهو لا يرى بأساً أحياناً من أن يصور نفسه، وكأنه يقاوم حب الحبيبة، ويحاول الإفلات من أسارها:

"سوف أمضي/.. / فاتركيني أقطع الليل وحيداً.../

كل هذا ليس يثنيني فعودي واتركيني/.../

سوف أمضي حوِّلي عينيك لا ترني إليا/... وارفعي

عني ذراعيك فما جدوى العناق/ أن يكن لا يبعث

الأشواق فيا.."(531).

وإنه ليؤكد المعنى نفسه في قصيدة "في السوق القديم" لا يفتأ يقول لها: إنه سيمضي ليبحث (عنها). وهي تؤكد لـــه: "أنا من تريد

... فأين تمضي.. أنا أيها النائي القريب لك وحدك..."

ولا يكف الشاعر خلال هذا عن تحقيق أحلامه ورغباته، حيث ينعكس إحساسه بالحاجة إلى الحبيبة وإلى لقائها وعناقها:

"وكان يحلم في سكون في سكون /بالصدر والفم والعيون/
والحبُّ ظلَّلَهُ الخلود فلا لقاء ولا وداع/ لكنه الحلم
الطويل" (532).

"... سألقاها هناك/ عند السراب وسوف نبني مخدعين
لنا هناك" (533).

"وسوف آتي في الخيال/ يوماً إذا ما جئت أنت و ربما سال
الضياء/.../ وما يزال/ بين الأرائك موضع خال يحدق
في غباء/.../ هذا الفراغ. أنا الفراغ فخف
أنت لكي يدوم" (534).

"تعالي تعالي نذيب الزمان/ وساعاته في عناق طويل
/.../ وننسى الغد/ على صدرك الدافئ الحالم"(535).

على أن الواقع بخشونته، وبما يقدمه للشاعر من أحزان لا يكرهها ولا يثور عليها إلا نادراً. غالباً ما يجد طريقه إلى القصيدة سواء عن طريق الذكريات أو الشكوى:

"بالأمس كان وكان ثم خبأ وأنساه الملال/ واليأس حتى كيف
يحلم بالضياء(536).

"أأظل أذكرها وتنساني/ وأبيت في شبه احتضار/ وهي
تحلم بالرقاد/ شعت عيون حبيبها الثاني/ في ناظريها
المسبلين على الرؤى/ أما فؤادي/ فيظل يهمس
في ضلوعي/ باسم التي خانت هواي/ .../ دعها
تحب سواي تقضي في ذراعيه النهار"(537)

وإذ يعاني السياب كل هذه الحاجة إلى المرأة والحبيبة، إنه في الواقع يعكس نموذجاً حاداً لحاجة الشباب إلى المرأة والحب في تلك السنوات، وواضح من الأمثلة التي قدمناها أن هذه الحاجة لا تكتم أياً من جوانبها، سواء النفسي أم الاجتماعي أم الجنسي.

على أن هذه القصائد لا تمثل في الواقع إلا مرحلة من حياة السياب العاطفية، فهي انعكاس مستمر لحياة الدراسة في دار المعلمين العالية. فالسياب لم يلبث أن تخرج وعين واعتقل وفصل واضطربت حياته، ولم يعد متاحاً لــه أن يعيش الأجواء المختلطة التي وفرتها لــه سنوات الدراسة. ويبدو أنه كان عليه ليكمل ذلك أن يعوض بالانهماك في تطمين دوافعه الجنسية كعادته من خلال ارتياد المبغى.

وما كان لمعاناة بدر هذه إلا أن تنعكس في الشعر فجاءت قصيدة حفار القبور لتقدم جرأة نفسية ملحوظة في التعبير عن السعار الجنسي الذي كان يعانيه. وإنه لسعار يتميز بنوع من القسوة والشذوذ. يمكن أن يتابعه الباحث سواء من حيث المفردات أم الصور مثلاً في المقطع التالي:

"أظننت أنك سوف تقتحم المدينة كالغزاة/ كالفاتحين
وتشتريها بالذي ملكت يداك/.../ سأعود لا نَهْدٌ
تُعصِّره يدي حتى الذهول/ حتى التأوه والأنين وصرخة
الدم في العروق/ والكسرة العمياء/.. والخدر
المضعضع والأفول/ والأذرع المتفترات/.../ وزهرتان
على الوساد/.../ تتفتحان على الوسادة كالشفاه/
../ ونعومة الكتفين/ .../ وتألق الجيد
الشهي ولفحة النفس البهير/ والنور منفلتاً من الأهداب
تثقله الطيوب/ .../ وتخافق الأضلاع في دعة ووسوسة
الحرير/ والحلمتان أشد فوقهما بصدري في اشتهاء/
حتى أحسهما بأضلاعي واعتصر الدماء/ وباللحم والدم
والحنايا منهما لا باليدين/ حتى تغيبا فيه ــ في
صدري ــ إلى غير انتهاء/ حتى تمصا من دماي
وتلفظاني في ارتخاء/ فوق السرير وتشرئبا. ثم نثوي
جثتين".

ولم يكن بمقدر البغايا أن يطفئن ظمأ السياب إلى الجنس ناهيك عن الحب والحاجة إلى المرأة.

"يا أنت يا أحد السكارى/ يا من يريد من البغايا ما يريد
من العذارى/ .../ أتريد من هذا الحطام الأدمي
المستباح؟ /دفء الربيع وفرحة الحمل الغرير مع الصباح
/ ودواء ما تلقاه من سأم وذل واكتداح؟"
بل إن بدر ليعبر عن تقززه من البغايا والمبغى:
"جيف تستر بالطلاء يكاد ينكر من رآها/ إن الطفولة
فجرتها ذات يوم بالضياء /.../ ويكاد ينكر أن شقا
لاح من خلل الطلاء/ ..."
"وكأن عارية الصدور/ أوصال جندي قتيل كللوها
بالزهور".
"عباس عاد من الترصد بالرجال على الوصيد/ ولسوف
تنزح راحتاه غسالة الضيف الجديد"(538).

ولا شك أن السياب كان يحس صراعه هذا بين أقطاب عديدة: بين التوق إلى حبيبة وبين الحرمان منها، وبين الحاجة الجنسية وبين عدم الاكتفاء وبالتالي بين انغمار في الجنس والتقزز من واقعه...

ولقد كان هذا كله يكلف الشاعر التعب. ويحرضه على الهرب على الراحة والاستقرار. ولم يكن ذلك ممكناً إلا بالزواج. ولكن الزواج كان يقتضي قدراً من المستلزمات الاقتصادية والاجتماعية. ولهذا ما أن استطاع السياب أن يبتعد عن العمل السياسي التنظيمي، وأن يستقر في وظيفة تدر عليه دخلاً. حتى تزوج وما في شك في أن الزوجة التي اختارها لم تكن لتطابق أحلامه، فهي لم تكن جميلة ولا ذات مستوى ثقافي يؤهلها لفهمه(539) ولكنه التعب كما قلنا. والحاجة مطلق الحاجة إلى المرأة والجنس والاستقرار.

على أن الزواج استطاع كما يبدو أن يخفف من غلواء السياب سواء في تلهفه إلى المرأة أو الجنس. إن قصائده التي أعقبت ذلك تكاد تخلو من التوجه إلى المرأة الحبيبة. وضعف التعبير والحس الجنسي، فلم يعد لــه ذلك الطغيان الذي رأيناه في حفار القبور والقصائد الأخرى. بل لعله من الملفت للانتباه أن التوجه إلى الحبيبة اختفى في قصائده ولكن المرأة مع هذا ظلت حاضرة في تجاربه.

يمثل بلند الحيدري نمطاً مختلفاً نسبياً عن الشعراء الرواد. ذلك أنه ينتمي إلى عائلة غنية كانت ذات نفوذ في الدولة. ولقد أثرت عائلة بلند في سلوكه ونفسيته. فهو يذكر أن والده انفصل عن والدته وأن أمه كانت تؤثر عليه أخاه وأن أباه يؤثر عليه أخته مما ولد عنده إحساساً بأنه الشخصية الضائعة في البيت. وما من شك في أن نشأة بلند في هذا الجو من ثم في جو المدينة أثرا في حياته ونفسيته. رغم أنه يخبرنا أنه ظل لسنوات لا يدخن ولا يشرب الخمرة أو يرتاد المبغى(540).

يتحدث جبرا إبراهيم جبرا عن علاقة بلند بالمرأة في المقدمة التي كتبها لمجموعة "أغاني المدينة الميتة" وهو يرى أن بلند أحب المرأة ونقم عليها. ويمكن أن نعتمد هذا الرأي مفتاحاً لفهم التوجه إلى المرأة في قصائد بلند الحيدري.

إن من يتابع قصائد الشاعر سواء في خفقة الطين ــ حيث كان الشاعر ما يزال خاضعاً لتأثير غيره وبشكل خاص إلياس أبو شبكة ــ وأغاني المدينة الميتة، وقصائد أخرى. يمكنه أن يدرك أن بلند عانى تجارب فاشلة في علاقته بالمرأة وأن هذه التجارب إضافة إلى ما تركهُ في نفسهِ الجو العائلي ظلت تؤثر في سلوك الشاعر فترة طويلة.

وإنه لمن الضروري التأكيد مقدماً على ظاهرة لعل بلند ينفرد بها عن سواه من الشعراء الشباب تتجلى في نظرته إلى العلاقة بالمرأة من خلال الإحساس بالإثم والدنس والعار. إن هذه الألفاظ لتتكرر في قصائده وبشكل خاص في النماذج الأولى منها. ويخلع بلند لذلك على المرأة صفات منفردة:

"فهي حواء ذات الأعين الشريرة/ كأنها مناجم مهجورة/
.../ قاذورة ذات رؤى أثيمة/ الله مُذ ألقى بها
الديمومة/ ألقى بها أمنية مسمومة/ فخلدت زلته
القديمة.."(531)

وهي "بعيدة الأغوار كالموت/ عميقة صفراء كالصمت.."(542).

وهي "نتن حالم/ وخفقة طينة"(543).

والتناقض أن بلند رغم هذا كان بحاجة إلى المرأة. فهو لا يفتأ يحلم بها. ويكتم حلمه غالباً، وقد يصرح به أحياناً، معلناً خشيته وخوفه من المرأة ومن الفشل.

"احلم أن تحلم بي امرأة/ ...../ أنسج أحلامي
وأخشاها /أخاف أن تسخر عيناها/ ..../ أخاف
أن تركل رجلاها /حي/ فأمسي أنا/ .../ ألعوبة
تلهو بها امرأة"(544).

ولعل كل هذه الأحاسيس كانت السبب في إخفاق بلند في العلاقة بالمرأة، وبالحب، أو لعل إخفاقه قاده إلى تأكيد هذه الأحاسيس. أن الشاعر ليقدم لنا خلال قصائده إشارات لفشله هذا: يمكن أن نتابع ذلك مثلاً في قصيدة "حب قديم":

"الأيدي/ كانت مهيأة لأجمل موعد/ لكن عبرت لم
تتلفتي/ لم تتشدي سرى الدفين/ وضحكت مثل الآخرين/
أما أنا فلقد خجلت/ خجلت من حي المهين"(545).

كما يمكن أن نرى لمحات من هذا الفشل في قصيدة "ثلاث علامات" و"ضياع" "والباب المهجور" و"حلم" إلخ...

وبسبب هذا كله فقد انطوى الشاعر على حقد وشماتة وغضب على من أحب أنه ليتذرع بالكبرياء حيناً، والسخرية حيناً. وقد يتخذ الشماتة والحقد تنفيساً يخفف به من شعوره بالخيبة:

"أنت التي لا تدركين/ ماذا أريد/ لم تسألين/ عما أريد؟
أنا لا أريد/ أنا لست مثل الآخرين"(546).
"يا أنت/ إني قد عبثت ولم أزل طرباً بعاري/ سيضيع
عطرك في الفراغ/ وما اغتوى(!) غير احتقاري/
وإذا بعينيك اللتين عبدت ملاهما انتصاري/ تستجديان
هواجساً/ تومي لفكرك باصطبار/ فتطول وقفتك السخية
ــ ويلها ــ /ويطول ثأري/... إلخ" (547)
"سأخدعها وانطلق /ويبقى ذلك القلق/.../ فاضحك
حين أبكيها /وأهمس سوف تفترق/... / سأخدعها
وانتقم.."(548).

ويمكن ملاحظة أمثال هذا في قصائد من نوع "الجرح المرائي" و"حلم" و"كبرياء" و"قرف" و"ضياع" هذه الدوامة التي كان يعانيها الشاعر كانت مسؤولة عن حد ما عن عزلة الشاعر عما يدور من أحداث في المجتمع. ولعلها كانت مسؤولة عن أن أكثر قصائد الشاعر إن لم تكن كلها وقفاً على تجربته إزاء المرأة وهي تجربة معاناة حسية ونفسية تختلط فيها الحاجة الجنسية بالحاجات النفسية وتتناقض حيناً وتتكامل أحياناً.

إن معاناة الشاعر لا تقترب هنا من معاناة الحب والحاجة إلى التعاطف أن المرأة لا تشكل لدى بلند موضوعاً للبحث عن السعادة والفرح بل هي موضوع أزمة يتراوح إزاءها بين البعد والقرب بين الرغبة والخوف والندم والشعور بالإثم والخيبة والغضب.

تقدم لنا تجربة نازك الملائكة في الحب فرصة لدراسة هذا الموضوع من زاوية جديدة. وتنجم أهمية ذلك في رأينا أن دراستنا لتجربة الحب عند شاعرة (امرأة) يمكن أن تكمل الصورة النفسية التي كان يعانيها الشعراء خلال سنوات الخمسينات ولا شك في أن قصائد نازك عن الحب هي قصائد صادقة ـ يؤيد رأينا في ذلك ما أكدته لنا الشاعرة لميعة عباس عمارة التي كانت على علاقة صداقة بنازك خلال هذه السنوات.

على أننا لكي نتفهم جيداً طبيعة تجربة نازك ومن ثم قصائدها في هذا المجال، يجب أن نتذكر أن الفتاة في العراق كانت ولعلها ما زالت محرومة اجتماعياً من حرية العلاقة العاطفية، وهي لهذا غير مخيرة في كتمان ما تعانيه فإذا عبرت عن ذلك جهدت في أن تغلف تعبيرها، فلا تصرح بل قد تلمح إليه وأنه حين تملك فتاة أن تعلن عن حبها بهذا القدر أو ذاك من الصراحة، فإنها تحتاج في الواقع إلى قدر من الجرأة والثقة بالنفس. وهذا ما احتملته نازك في قصائدها. فعبرت بجرأة نسبية عن تجربتها ـ وكل ما تملكه من اعتذار أمام المجتمع أنها شاعرة وأن الشعر خيال. وكذب...

ولئن كان مقدراً على الشعراء أن يعانوا أزمة الحاجة إلى الحب والجنس بالشكل الذي حاولنا استعراضه آنفاً في ظل الظروف الاجتماعية والنفسية العامة، إنه لمن الواضح تماماً أن أزمة الشاعر لا بد أن تكون أعمق رغم أن ظروف الشاعرة كانت تهبها قدراً من الثقة والحرية أكثر مما تتوفر لسواها من الفتيات.

ولكن هذا الواقع كان لا يعني أن الشاعرة ملكت حرية أن تحب، وأن تمارس كفاءتها في علاقتها العاطفية. بالقدر الذي تمارس فيه كفاءتها الفكرية، وثقافتها، وطاقتها الشعرية. لقد كان عليها لهذا أن تنتظر الحبيب، وأن تحلم به وتبحث عنه. بين أحاسيس متناقضة من الرغبة والزهد، من الأمل والخيبة، من الثقة والتردد، من الرضا والسخط..

والحبيب. والرجل. حاضر في أغلب قصائد الشاعرة. وإنها لتخاطبه وهي في دوامة من مشاعرها المتناقضة:

"لنلتق... تعال.. انتظرني.. مر بي...

لو جئت غداً.. "أو "أرجع... لنفترق...

أغضب.. سر يميناً... واتركني أسير وحدي شمالاً

... إلخ".

وغالباً ما تتحدث الشاعرة عنه وعنها، عنهما "اثنان... طيفان.. ظلان.. شبحان.. وحيدان.. غريبان.. قلبان.. صغيران.. ميتان.. إلخ".

وقد تتحدث عنه بضمير الجمع.. "نحن.. كنا.. تطاردنا...

.. إلخ".

ومن خلال القصائد تبدو الشاعرة مقيدة إلى ذكرياتها. وهي ذكريات تجربة فاشلة مرت. تعطي في نفس الشاعرة أوجاعاً مختلفة. إنها صراع بين الذات، وصراع مع الحبيب:

"أحب أحب فقلبي جنون... / أحب وأكره حبي شقاء/

أحب وأكره كرهي ألم/ أريد وانفر أي جنون/حياتي

أي صراع رهيب" (549)

"نحن إذن أعداء/ ترقد في أعماقنا الذكرى/ مشلولة

ضائعة حيرى/ المقت يلقي فوقها ظلاً/ والحقد لم يُبق

لها شكلاً /نحن إذن أعداء/ وإن طفت في دمنا الأشواق".

وتظل الشاعرة مشدودة إلى تناقض أحاسيسها، فهي تكره ذكرياتها وتحبها، وهذه الذكريات التي ترقد في الأعماق مشلولة ضائعة حيرى/.. لها صدى جامد الوقع.. وهي رؤى عابرة... هي في واقع القصائد حضور دائم لا تنفك

الشاعرة تلجأ إليها. لا يغير من حاجتها إلى مادتها أن الشاعرة لا تفتأ تشكو منها وتشجبها.

وهي مشدودة إلى تناقض مشاعرها تجاه الحبيب: فهي إذ تؤكد عليه معنى الخيبة واللاجدوى لا تجد إزاء مشاعرها بأساً من أن تقدم للحبيب تحديها:

"اغضب أحبك غاضباً متمرداً... كن أنت اللظى...

كن حرقة الإبداع في أشعاري... إني ضجرت من الوقار

... أنا لا أحب الساكنين... أحبك نابضاً

متحركاً.. الصبر؟ تلك فضيلة الأموات

.. أحب تعطش البركان فيك..."(550).

إن الشاعرة إذ تتوجه بنداءاتها هذه إلى الحبيب إنما تتوجه إلى نفسها، وتتقاضاها التمرد والثورة. عبثاً. وتتعب الشاعرة. فيقودها التعب إلى نوع من التأمل، ويهبها الهرب الذهني، بطريقة لا تخلو من دلالة نفسية:

"لنفترق.. ألسنا سندرك عما قليل/ بأن الغرام سحابة صيف" (551)

"ونرحل لا رغبة في الرحيل/ ولكن لنهرب من ذاتنا من

صراع طويل(552)"

وخلال هذا يكون الحلم والشوق هرباً ذا لذة صوفية:

"تعال لنحلم.../ سنحلم أنا صعدنا القمر/ ونمرح

في عزلة اللانهاية واللابشر/ .../ إلى حيث لا تستطيع

الذكر/ إلينا الوصول(553)"

وقد تخضع الرغبة في الحلم إلى تعقيد الحاجة وتنسحق تحت ضغطها فيتحول الحلم إلى كابوس كما في قصيدتي "صلاة للأشباح" و"لعنة الزمن"(554).

وحين يغدو كل شيء مسحوقاً تحت هذا النزوع المشلول لا يبقى سوى التمرد بالأسئلة:

"إلى أين ترى تذهبين؟ لمن فؤادك المسحور؟

رفيقي أين نسير؟... لماذا نعود؟ فيم/

نخاف؟... حتام نهرب من ظلنا..." إلخ.

وتعكس قصيدة "النهر العاشق"(555) نموذجاً آخر للتعويض النفسي عن الحاجة إلى الرجل وإلى الجنس بشكل عام. فإنه لمما يلفت الانتباه مقدماً الطريقة التي لوت بها الشاعرة موضوع الفيضان الذي عانى منه الناس عام 1954، وكيفته لمشاعرها الشخصية تماماً فعوض عن الانسياق مع ما انساق إليه أغلب الشعراء في تصوير ما صاحب وأعقب الفيضان من بؤس، رأت الشاعرة في النهر عاشقاً، وأسبغت عليه المحبة والرضا والحنان. وهي قضية تثير الانتباه للمرة الثانية. لأنه أليس غريباً أن تجد الشاعرة في قسوة الفيضان وما يحدثه من تدمر حناناً وألفة؟

"لم يزل يتبعنا مبتسماً بسمة حب /.../ أنه قد عاث

في شرق وغرب/ في حنان"

أليس في ذلك إعجاباً بالقسوة ومداراة للقوة وإعجاباً وافتتاناً بها؟

تجسد الشاعرة النهر على هيئة رجل عاشق: وتقدم لــه خلال ذلك من الصفات ما يزيد من تجسيده:

فلهذا الرجل ذراعان مبسوطتان في لمعة الفجر وقدماه رطبتان وشفتاه تسكبان قبلاً طينية.

ثم ترتبط هذه الصفات بمستلزمات أخرى أشد دلالة:

فيداه "سوف تلقانا وتطوي رعبنا أنّى مشينا" وأنه يتبعنا لهفان أن يطوي

صبانا في ذراعيه ويسقينا الحنان" ولقد تركت قدماه الرطبتان

"آثارها الحمراء في كل مكان "وهو، قد لف يديه حول أكتاف المدينة

/ إنه يعمل في بطء وحزم وسكينة" "أنه يعلو ويلقي كنزه بين يدها

"إنه يمنحنا الطين وموتاً لا نراه.."

وواضح أن هذه الصورة والمفردات مشحونة بدلالات نفسية قد لا يجانبنا التوفيق إذا ما رجعنا بها إلى نوازع جنسية مكبوتة.

وتثير انتباه الدارس في قصائد الشاعرة رموزاً لا تخلو من دلالة نفسية. إن لم يكن من دلالة جنسية. لعل الشاعرة لم تكن تعيها أو تريدها...

أن أشد الرمز وضوحاً عند نازك هما الأفعوان والسمكة إن الرمزين يتحققان عبر جو أشبه ما يكون بالحلم. بل إنه الكابوس.

في قصيدة الأفعوان(556): يثير الباحث اختيار الأفعوان بالذات وفي مقابلة اختيار "اللابرنت" وأن الأفعوان يتبع المرأة إلى هذا اللابرنت "الضرير" الذي تلجأ إليه ــ وهو عدو لجوج. خفي عنيد.. صامد كصمود النجوم.. كصمود الزمن.. وهو عدو مخيف..

مقلتاه تمج الخريف.. إنه الأفعوان الفظيع.. إنه الغول.....

أهدابه الحاقدة (تصب) غداً ميتاً لا يطاق إلخ....

وأن الشاعرة لا تدري أين تهرب بعد أن ملت الدروب وسئمت المروج فالأفعوان يقتفي خطواتها... فلا انعتاق من يديه على جبهتها الباردة وأهدابه الحاقدة.. وتتابع.

"أين أمشي وأي (انحناء) يغلق الباب دون عدوي

المريب /إنه يتحدى الرجاء/ ويقهقه سخرية من وجومي

الرهيب /.../ هربي المستمر الرتيب/ لم يعد

يستجيب /لنداء ارتياعي وفيم صراح النداء/ .../

إنه جاء يا لضياع رجائي الكسير / في دجى اللابرنت

الضرير /وأحس اليد الباردة /تضغط البرد والرعب

فوق هدوئي الغرير /بإصبعها الجامدة/ إلخ....".

أما في قصيدة "لعنة الزمن" فتكون السمكة الرمز الرئيس خلال جو كابوسي قوامه النهر والأشباح.. والسيقان الصفر.. وهما اثنان هي والحبيب وقد أوشك الليل.... وتتابع.

"أحسسنا شيئاً كالثورة في الدم في الأعين في الأعراق../

شيئاً منفعلاً.. يلهث عاطفة.. /ويسمع العاشقان

صوتاً: وتبينا الحركة/ ثمة وإذا جثة سمكة...

وشيئاً لكن الحركة ظلت تتبعنا والسمكة /تكبر تكبر...

/وصرخت رفيقي أي طريق يحمينا من هذا المخلوق...

لنعد فالدرب يضيق يضيق/ والظلمة محكمة الإغلاق...".

وإلى جانب ذلك، يمكن ملاحظة رموز وألفاظ أخرى لا تفتأ تتكرر في القصائد. من ذلك: الجرح، والفراغ. والكأس، والدم، والجوع والظمأ...

على أننا إذا كنا قد ميزنا هذه النماذج لبدر وبلند ونازك لتجربة الحاجة إلى الحب والجنس، ورأينا أنهم تفرغوا للحب، وعالجوه في أكثر من مجموعة شعرية كما فعل السياب في "أزهار ذابلة" "وأساطير" وبلند في "خفقة الطين" و"أغاني المدينة الميتة ونازك في أغلب قصائدها أن علينا أن نشير إلى هذه الحاجة شغلت، وكان طبيعياً أن تشغل مساحة كبيرة من واقع التجربة الشعرية للشعراء الشباب. وإنها كانت بفعل ظروف عديدة، مرتبطة بحاجات أخرى تؤثر فيها وتتأثر.

وإنه لمن الضروري التأكيد أن السمة البارزة في موضوع الحب لدى الشعراء، كانت تعبر عن نفسها في الحقيقة أن أكثرهم عانوا خيبتهم الشخصية في قضية الحب. وبهذا غدا، يمثل تجربة قاسية، لكنها مفعمة ومستمرة، بحيث انعكس ذلك في قصائدهم، وطبعها بسمات معينة. وإن لمما لــه دلالته أن نجد بين الشعراء الشباب من تفرغ لموضوع الحب، فعالجه، دون سواه، في مجموعة شعرية أو أكثر. كما فعل الشعراء الثلاثة الذين قدمناهم، وكما فعل سعد يوسف في "أغنيات ليست للآخرين"، وحسين مردان في "قصائد عارية" وحساني علي الكردي في "طبول الرعب" وغازي الكيلاني في (ن. والأخريات) وحارث لطفي الوفي في "ليالي الإثم" ورزوق فرج رزوق في (وجد).

على أن أكثر هذه المجاميع كانت تختنق بتجربة محدودة نفسية قوامها الإخفاق والشكوى. بحيث لم تستطع أن تهب موضوع الحب شموله وتخرج به عن خصوصيته. وبحيث كان يبدو أن قصيدة واحدة يمكن أن تغني عن قصائد لفرط ما تميزت القصائد بالتكرار واللجاجة العاطفية.

وإذا كان ضرورياً أن نشير في هذا المجال إلى قصائد ناجحة استوحت الحاجة إلى الحب وجعلتها تتسع لتشمل وتعبر عن حاجات مختلفة فإننا يمكن أن نقدم بعض قصائد سعدي يوسف في مجموعة (51 قصيدة) وبعض قصائد موسى النقدي في أغاني الغابة: فلقد نجح هذان الشاعران في التخلص من قيود التجربة الذاتية وتمكنا من أن يجعلاها تجربة حياة كاملة ذات أبعاد مختلفة ــ فنقلاها من الخصوصية إلى العمومية كما في قصيدة "يا ليتني" و"آه من عينيك" و"موت كيوبيد" و"أغنية الانتظار" لموسى النقدي من مجموعة "أغاني الغابة".. و"السبب" و"إلى بعيدة" و"أبيات بسيطة" فخلال هذه النماذج، استطاع الشاعران، أن ينفذا من غلاف التجربة الذاتية وخصوصيتها، ليجعلا من تجربة الحب حياة كاملة مفعمة بالنشاط الإنساني عامة.

وإلى جانب حاجة هؤلاء الشعراء إلى الكفاية الاقتصادية والعاطفية عانوا حاجتهم إلى الشهرة.

لقد تقدموا إلى الحياة وهم أفراد مغمورون فوجدوا أن المجتمع لاه عنهم بأحداثه المتسارعة وصخبه الشديد. وفي المدينة كان لا بد لهذا الإحساس أن يتعمق، إنها مدينة كبيرة قاسية لا مبالية تملك أن تبتلع الأفراد، وتسحقهم. وكان الطموح الذي يملأ الشباب والشعراء يدفعهم إلى التمرد على انسحاقهم والاتجاه للفت الأنظار إليهم. ولقد توسلوا لذلك بوسائل شتى فحاول بعضهم مثلاً أن يتحدى المجتمع وتقاليده فهجر بلند الحيدري بيت العائلة وتشرد مع حسين مردان يناماني في المقاهي وتحت الجسور وأطال حسين مردان شعر رأسه وحمل عصاه في يده ورسم الفنانون مواضيع غريبة لم يألفها الناس.

ولئن كتب هؤلاء الشعراء الشعر تطميناً لعدد من النوازع دون الداخلية، إن الحاجة إلى الشهرة كانت من بين هذه النوازع دون شك. وبشكل خاص في مجال النشر لا سيما وأن الشهرة كانت تقدم لهم تطميناً لرغبتهم في الظهور وتأكيد الذات.

فقد كان نشر الشعر كفيلاً بأن يجلب الانتباه إلى الشاب، ويميزه بين أصحابه. بل لقد كان في ظروف معينة، كفيلاً بأن يدفع الشاعر إلى المجتمع، ويقدم لـــه الإعجاب والاحترام. وهذا ما يفسر لنا اهتمام الشعراء الشباب بنشر إنتاجهم منذ وقت مبكر. وإنه لَمِما يلفت الانتباه أن هؤلاء الشعراء كانوا مستعدين رغم ظروفهم الاقتصادية الصعبة أن يتدبروا التوفير والتقتير على أنفسهم من أجل طبع مجموعة شعرية أو إصدار صحيفة أو تكوين دور للنشر.

وخلال هذا كان النشر في الصحف والمجلات أحد الهموم التي عاناها الشعراء من أجل الشهرة فواضح أن هذه الصحف والمجلات ما كانت مستعدة للترحيب بنشر نتاج شباب مغمورين أو شبه مغمورين، ناهيك عن طبيعة هذا النتاج، ولقد دفع هذا وسواه الشعراء إلى البحث عن مجالات نشر في المجلات العربية. ولقد كان من حسن حظهم أن في بيروت مجلة كمجلة الأديب. لصاحبها اهتمام بالتجديد، وبتقريب الأدباء الشباب. لقد كان الاتجاه إلى النشر في المجلات العربية وفي مجلة الأديب بشكل خاص فتحاً حقيقياً للشعراء العراقيين ولتجربتهم الشعرية، فقد استطاعت هذه المجلة أن تطل بنتاج هؤلاء الشعراء على الوسط الأدبي في عدد من البلدان العربية وأن تجعل أسماء بدر وبلند ونازك وغيرهم من الشعراء معروفة في البلاد العربية. وقد فتح النشر

خارج العراق عيون الشعراء على الأهمية التي يقدمها لهم في مجال الشهرة خصوصاً في مجال لفت انتباه النقاد إليهم، ولهذا زادت كمية النتاج التي كانوا يبعثون بها إلى المجلات. إننا يمكن أن نلاحظ مثلاً الوتيرة التي كانت تتزايد بها القصائد المنشورة لعبد الوهاب البياتي بين الأعوام 50 ـــ 53. وكان هؤلاء الشعراء يعنون بالمكان وبالطريقة التي ينشر بها نتاجهم ويقارنونه بالمكان والطريقة التي بها نتاج زملائهم(557).

وعن طريق النشر في الخارج استطاعت تجربة الشعر الحر أن تتخطى حدود العراق وأن تلقى لها صدى لدى عدد من الشعراء العرب. وقد زاد هذا الواقع من ثقة الشعراء العراقيين الرواد بإنجازهم، وحفزهم إلى تثبيت أدوارهم ومتابعة ما كتب عن ذلك ومناقشته والرد عليه. ولم يخل حب الشعراء للشهرة وتوكيد الذات من أثر في نشوء وتطور الحركة الشعرية الجديدة. لقد درج الشعراء في أوائل تجربتهم إلى البحث عن الشهرة عن طريق تقليد الشعراء الكبار. وحين وجدوا أن هذا الطريق لن يفضي بهم إلى نتيجة مهمة، وبفعل عوامل أخرى عديدة ـــ مر بنا ذكرها ـــ كان الخروج على المألوف حتى في مجال العملية الشعرية وسيلة قابلة لتحقيق الطموح إلى الشهرة ولفت الانتباه. وكان أسلوب الشعر الحر بعض وسائل هؤلاء الشباب إلى البحث عن مكان لهم في المجتمع الشعري. وما من شك في أن الشعراء الرواد كانوا سعيدين بردود الفعل التي حظيت بها محاولتهم سلباً أم إيجاباً. فكل ما كتب عن التجربة وأصحابها وفر للشعراء دون شك فرصة الشهرة وطمن لديهم الحاجة إليها.

ولقد حاولوا ـــ تحت تأثير عوامل التطور، والرغبة في الظهور، أن يلفتوا الانتباه إليهم عن طريق الموضوعات التي يطرقونها. والصور التي يتوسلونها واللغة التي يصطنعون.. بل لقد عبروا عن ذلك أيضاً بعناوين مجموعاتهم، وصور أغلفتها، ولعل مجموعة "قصائد عارية" لحسين مردان، هي النموذج الأوضح لهذه المحاولات.

ولم يكتف الشعراء بالبحث عن توكيد ذواتهم وطلب الشهرة عن طريق الشعر فحسب بل توسلوا إلى ذلك بالسياسة سواء بشكل مباشر مقصود أو بشكل عفوي غير مباشر. لقد أدرك الشعراء الشباب أن السياسة كانت من بعض الأسباب التي أدت إلى شهرة الشعراء الكبار في العراق، وكانوا يعرفون أن مزاج القارئ العراقي يميل إلى المضامين السياسية ويتعلق بالجرأة في معالجتها. ولهذا اتجه أكثر الشعراء الشباب إلى السياسة، وحاولوا جهدهم

تطويع محاولتهم الجديدة للمضمون السياسي. بل لعل بينهم من تنازل عن كثير من دوافعه الذاتية في سبيل التقرب إلى المضمون السياسي واكتساب اهتمام القوى السياسية وجماهيرها. ولقد قدمت المظاهرات والمناسبات السياسية لبعض هؤلاء الشعراء مجالات واسعة من الشهرة فذاع صيتهم وأحبهم الناس.

وخلال ذلك كانت المنافسة على الشهرة تشكل حافزاً لسلوك عدد من هؤلاء الشعراء، وتدفعهم إلى المزيد من النتاج وتصوغ تصرفاتهم تبعاً لذلك. إن المنافسة التي احتدمت بين البياتي وكاظم جواد والسياب مثلاً، قدمت من دون شك مزايا لنتاج هؤلاء كمجموعٍ، رغم أنها أثرت في سلوكهم الاجتماعي والسياسي.

وإلى جانب هذا كله عانى الشعراء الشباب شأن معاناة جيلهم الحاجة إلى تجاوز الواقع، والرغبة في التغيير، كانوا يريدون تغيير مجتمعهم وظروفهم وأفكارهم وشخصياتهم، تبعاً للمثل التي حلموا أو آمنوا بها. ولم يكن هؤلاء الأفراد ليملكوا الوسيلة إلى ذلك. فلم يكن لهم سوى شعرهم وشبابهم وطموحهم الذي كان يدفعهم من دون شك إلى التمرد والمغامرة، ولقد حاولوا ذلك بسبل عديدة. سواء بالشعر أم السياسة أم السلوك الشخصي.

ولكن محاولاتهم هذه كان لا بد لها أن تصطدم بعقبات عديدة وحينذاك كان يسيطر عليها الغضب واليأس والرغبة في الهروب، ويتسلل إلى نفوسهم الإحساس بالعجز وضعف الثقة بالمثل، بحث تصبح المشاعر الذاتية والفردية هي التعبير عن التعقيدات القاسية.... ولهذا لم تخل نماذج الشعر الحر من قصائد مفعمة بالسوداوية والإحساس باللاجدوى وبشكل خاص لدى الشعراء الذين لم يكن لديهم من الالتزام الفكري ما يعصمهم عن ذلك.....

"ساعي لبريد... أخطأت لا شك فما من جديد/ تحمله

الأرض لهذا الطريد/ ما كان ما زال على عهده /.../

ولم يزل للأرض سيزيفها/ وصخرة تجهل ماذا تريد/"(558)..

أو "نفس الحياة /نفس الحياة يعيد/ رصف طريقها سأم جديد

/ أقوى من الموت العنيد/ تحت السماء/ بلا رجاء/

في داخل نفسي تموت/ كالعنكبوت"(559).

لقد كان الواقع الذي يعيش فيه هؤلاء الشعراء يقدم تناقضات شديدة تنعكس في نفوسهم ومن ثم في أشعارهم.

كان ثمة التناقض الذي مر بنا بين المدينة والريف. وما يخلفه من اهتزاز القيم الفكرية والاجتماعية. وكان التناقض الناجم عن الانتماء السياسي بين الفردية والجماعية بين الفكر والعاطفة. ولقد زادت الأحداث السياسية الضخمة والقاسية من حدة التناقض في نفوس هؤلاء الشعراء. وامتحنتهم وهم ما زالوا بعد في أوائل حياتهم بصمودهم وثباتهم، وقدرتهم على الاستمرار وكان لا بد لتتابع الخيبة الظاهرة التي انتهت إليها الأحداث السياسية قبل ثورة تموز من أن ينعكس في نفوس الشعراء الشباب ويجعلهم يترددون متعبين بين الأمل والخيبة.

فخلال تلك السنوات كان يبدو أن كل شيء في حياة هؤلاء الشعراء معلق بين هذه الحدود، الحب، والكفاية الاقتصادية، والشهرة و الرغبة والعمل السياسي.... وكان هذا كله كفيلاً بأن يخل بتوازن هؤلاء الشباب بحدود متفاوتة وأن ينعكس من ثم في شعرهم. فهم مترددون بين الحب والكراهية، بين التمرد والاستسلام، بين التعبير عن ذواتهم والتعبير عن الجماعة، بين الثقة الكاملة، واليأس المطبق، بين الاقتراب من السياسة والابتعاد عنها... وكان لا بد لهذا كله أن ينتج أحياناً إحساساً بالقلق والخوف والتعب والحزن.... تحملها الشعر وعبر عنها بحدود متفاوتة....

كان ثمة قصائد تعكس مشاعر الانسحاق والضياع والغربة والضجر والرتابة يمكن أن نجد مصداقاً لها في عدد من نتاجات بلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة وصفاء الحيدري وعبد الرزاق عبد الواحد وسواهم: ولنتابع النماذج التالية:

"نفس الطريق/ نفس البيوت يشدها جهد عميق/ نفس
السكوت / وهناك خلف النافذات المغلقات/ كانت عيون
غائرات/ جمدت لتنتظر الصغار/ وتخاف أن يمضي
النهار مع الطريق"(560).

"وشرعت أعدو في الطريق / عبد الحياة أنا الرفيق/
عبد الحياة يعود يحمل من جديد/ جذلان صخرته إلى
السفح البليد"(561)

"لم يا حياه/ تذوي عذوبتك الطرية في الشفاه/ .../
ولم الملل /يبقى يعيش في الكؤوس مع الأمل /.../
ولم الألم /.../ ولم الفراق /يحيا مع بعض

الجباه على الأرق/ وتنام آلاف العيون إلى الصباح
/ دون انفعال أو قلق" (562).
"وتسلقت عيناي معتقل انطوائي/ فرأيت ثمة كبريائي
/ ما زال يبني في دمائي قبراً لنفسي./ ويكون أمس
وكأيٍّ فان/ عدت اتشحت على كياني/ فطغى على
لون الدعاء/ لون العناصر من نقائي/ فمضيت
أحفر دون حس/ قبراً لنفسي ولعام أمس"(563).
"عد.. عد لنفسك أيها الأفاق يا رجلاً يطوف كل بيت
/ ارجع لنفسك واصفع "الشعراء".. إنك في الكويت
/كالفأر/ تبحث عن وظيفة/ عن جبنة بيضاء تأكلها..
فدع تلك الفتاة/ وإذا شبعت غداً فأرسل ألف أغنية
إليها"

ويتميز الإحساس بالقهر والظلم بين الأحاسيس كلها. إنه إحساس ينبعُ من الذات والمجموع ويلخص الوضع الاجتماعي والسياسي الذي كان العراق يعانيه ومن خلال هذا الإحساس يجيء التمرد وقد يجيء الحزن فيخلق للقصائد أجواءها العامة، بحيث يحس الباحث أن الفرح ظاهرة لم يحتملها الشعر الجديد خلال تلك السنوات والأمثلة على ذلك كثيرة. إنك لتجدها في قصائد السياب ونازك الملائكة وسعدي يوسف وكاظم جواد وموسى النقدي وعبد الرزاق عبد الواحد.

وواضح أن الشعراء لم يعبروا عن هذا الحزن إلا عبر ظروفهم التي كانت تقدم لهم دواعيه. فبالإضافة إلى حس الحزن التاريخي الذي يتميز به الشعر العراقي، وبالإضافة إلى بقايا الحزن الرومانسي الذي ورثه الشعراء الشباب عن تأثرهم بالنماذج العالمية والعربية زادت في طبيعة المزاج الريفي من إلفة للحزن مما جعل الشاعر العراقي لا يضيق بحزنه بل يتلذذ به غالباً بالإضافة إلى هذا كله كانت الأحداث القاسية التي شهدتها سنوات الخمسينات سواء في المجال السياسي أو الاجتماعي والتي كان الفشل والظلم والقسوة فيها تقود إلى مشاعر من حزن على المستوى الفردي والأحداث الفردية التي عاناها الشعراء الشباب منفردين. ولهذا حفلت نماذج الشعر بالشكوى والاتجاه إلى التهويل

والمبالغة أحياناً ــ ويمكن أن نقدم لذلك نموذجاً قصيدة "من ظلمة العراق" لعبد الرزاق عبد الواحد.

ويحتل الخوف بين كل هذه الأحاسيس مرتبة مهمة. لقد دست الظروف التي عاشها الشعراء سواء في طفولتهم ضمن عائلة فقيرة أو في سنوات مراهقتهم تحت ظل كابوس الحرب العالمية الثانية أو في شبابهم وهم يعون بطش السلطة وإرهابها ــ أو من خلال انتمائهم وهم مطاردون مهددون بالسجن والتشريد والتعذيب والموت.. عانوا ضروباً من المخاوف: كان ثمة الخوف المبهم في المستقبل ونقص الضمان.. والخوف من الجوع والخوف من السلطة والخوف من الفشل والخوف من الموت.. إلخ.

على أن التعبير عن الخوف ما كان لـــه أن يجري بوضوح شأن التعبير عن الأحاسيس الأخرى. ذاك أن الخوف ليس حساً يزدهي به الشاعر. سواء على النطاق الذاتي أم النطاق العام إلا إذا أثبته الشاعر لغرض الإدانة والتحريض ضد مسبباته. ومن هنا كان التعبير عن القلق والخوف في قصائد الشعراء يتجلى في الأجواء الشعرية التي صاغوها، عبر الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وبشكل خاص عبر ظروف الإرهاب السياسي.

"هنا حيث تئن الأرض تحت فجائع المحن/ تظل
سياطهم تقتات من روحي ومن بدني/ بلا صحب
/بلا كتب/ أعيش الرعب في وطني.. ولكن"(564)
"الناس يعبرون في سكون /فترجف الظلال/
والضوء /لا همس ولا سؤال/ والمأتم الكبير/ يجثم
في صمت وفي جلال / على الحوانيت على ملامح
الرجال/ وهم يمرون بلا صوت ولا سؤال فتزحف
الظلال/ والضوء في الدروب في أكثر من سكون"(565)
أو "الموت في الليل كلص يدخل البيوت/ من
الدروب شاهراً في عتمة الظلال/ خنجره الطويل
باحثاً عن الرجال/ وعندما يموت/ فرد من الرفقة
في صراعه الطويل/ يفر ساحباً وراءه دم القتيل
/ مثل شريط أحمر طويل/ يدلنا على طريقه"(665).

أو "والشارع الخائف والهوام والفضاء/ ملوث يسمع
أصداء محاوره/ تخفت في مقهى وكان الشاي في
سكون/ يحسى وشحاذون واجمون/ وصرخة الرماد
لا تزال والنجيع/ تجلده دوامة الصقيع"(765).

ويشكل الخوف من الموت سمة ملحوظة لدى الشعراء. إن مادة الموت والقبور والجنائز تتردد في تجاربهم لأسباب عديدة، قد يكون من بينها ما هو رومانسي أو تعبير عن إحساس بالواقع النفسي أو الحسي. يخبرنا السياب في مقدمته لمجموعة أساطير أنه كان يشعر أنه لن يعيش طويلاً. وما يهمنا في هذا المجال البحث عن الأسباب الشخصية التي دفعت هذا الإحساس، فقد يكون هذا راجعاً إلى شدة حساسية الشاعر أو لشعوره الريفي، أو انعكاساً لإحساسه بضعف بنيته أو لتورطه بمواقف سياسية لها خطورتها.

الذي يعنينا أن السياب عانى بصدق الخوف من الموت وأنه كان يعكس بذلك صورة حادة للمعاناة العامة ومن يتابع قصائده خلال هذه السنوات يجدها حافلة بمفردات الموت أو ظلاله. ويتجلى ذلك مثلاً في زاوية اختيار التجربة لقصائد "رسالة من مقبرة" وفي الغرب العربي "وقاري الدم" و"النهر والموت" و"المسيح بعد الصلب" وإنه ليتأكد بشكل خاص في قصيدته الطويلة "حفار القبور".

إن أول ما يثير انتباه الباحث في هذه القصيدة هو اختيار الموضوع لماذا اختار السياب شخصية حفار القبور وحاول أن يعطيها أفكاره ومشاعره؟ فمعلوم أن شخصية الحفار مرتبطة بالموت والموتى وبالقبور والدفن ومستلزماته. ويبدو للوهلة الأولى أن الاختيار لا يعكس خوفاً من الموت إذ لو كان افترض أن السياب يخاف الموت حقاً فلماذا اختار هذه الشخصية؟ إلا أن التفكير في طبيعة التعقيد الذي تعبر به المشاعر عن نفسها، يمكن أن يقودنا إلى افتراض أبعد إذ ليس ببعيد أن يكون الشاعر قد اختار التعبير عن شخصية حفار القبور باعتبارها تمثل النقيض لمشاعره في تماسها بالموت ومستلزماته والاعتياد عليه بالإحساس الذي يمكن أن يوحي بأن حفار القبور لا يدركه الموت لأن صورة موته ليست مألوفة ولا مرصودة ولا يبعد أن الشاعر اتجه إلى هذه الشخصية على غير وعي منه ليجد فيها تغطية وتعويضاً عن حساسيته المفرطة تجاه الموت.

ولقد قاده ذلك إلى الإغراق في تفصيل أجواء القبور والجنائز والموت بشكل عام. وإنه ليغالي في ذلك حتى ليبدو وكأنه يتلذذ بمتابعة هذه الصور ولا يخلو كل هذا في رأينا من دواع نفسية أيضاً ذاك أن الشاعر في محاولته الاقتراب من مادة خوفه والعيش بين القبور والعظام كان يبعد نفسه الشعور بالخوف والغرابة ويقربه من التآلف واعتياد هذه الأجواء بل لعله وهو يهول من صور الموت كان يرمي إلى نقل مخاوفه إلى الآخرين بحيث يصبح هذا الخوف مشاعاً.

إنَّنا نتابع مثلاً الصور التالية:

"والقبر خاو يغفر الفم في انتظار... في انتظار/
ما زلت أحفره ويطمره الغبار/ تتثائب الظلماء فيه، ويرشح
القاع البليل/ مما تعصر أعين الموتى وتنضحُهُ الجلود/
تلك الجلود الشاحبات وذلك اللحم النثير/ حتى الشفاه
يمص من دمها الثرى. حتى النهود/ تذوي ويقطر
من مراضعها المغير".

ولا يكتفي السياب بالتعبير عن خوفه من الموت بهذا كله، بل يقدم راجعاً آخر عبر دعوته إلى موت الناس. إن الفهم النفسي لهذه الدعوة يمكن تفسيره بأنه إذا كان الخوف من الموت يعذب الشاعر بهذا الشكل وإذا كان إحساسه بذلك يبدو منفرداً وإذا كان لا بد من الموت في النهاية إذاً:

"ما زلت أسمع بالحروب/ فأين هي الحروب/ أين السنابل والقذائف
والضحايا في الدروب/ لأظل أدفنها وأدفنها فلا تسع
الصحارى/ فأدس في قمم التلال عظامهن وفي الكهوف
.../ .. فما لا عين موقد بها/ لا تستقر على قرانا
ليت عيني تلتقيها/ وتخضُّهنَ إلى القرار، كالنيازك
والرعود/ تهوى بهن على النخيل على الرجال على المهود
/ حتى تحدق أعين الموتى... إلخ".

ويحشد السياب لهذه الصور كل طاقته على الحدة والعنف كأنه يشفي غليله وينتقم لشيءٍ ما يعتمل في نفسه وغالباً ما يقوده الموت والعنف إلى الجنس كما رأينا سابقاً.

ولا يخلو ارتباط الجنس عند السياب بالموت من دلالة نفسية أيضاً ذاك أن الجنس باعتباره ممارسة للبقاء هو نقيض الموت والخلاص منه.

أما عند سعدي يوسف فالموت حضور غالب في تجاربه أنه يرصده لدى نماذج مختلفة ماتت أو قتلت أو اغتيلت أو هي معرضة لذلك كله إننا نلاحظ ذلك في قصائده "إلى فريتز شولتز الميت شنقاً"... و"الصوت" و"ميت بلد السلامة" وأغنية إلى مهرج جريح" و"الخيط" و"حادثة في الدراسة" و"الليل أزرق" و"الاستشهاد"... إلخ.

ويبدو الموت في تجربة هؤلاء عملاً فذا وبطولياً يستهوي الشاعر ويغري القارئ ولكن الشاعر حيال هذا لا يملك إزاء الموت والقصور عنه غير الحلم و الأغنية إنه ليتابع صور الاستشهاد وتفاصيلها بنوع من الانبهار والإعجاب الذي يختلط بشعور الخوف والرهبة. ويمكن أن تقدم نموذجاً لذلك قصيدة اغتيال "محمد بن عبد الحسين" وقصيدة "انطونيو بيريز" من "غواتيمالا".

إن سعدي ليتابع الموت مطلق الموت بالانبهار والدهشة. ففي قصيدة الاستشهاد التي استقى الشاعر تجربتها من حادثة جرت في دار المعلمين العالية حين وضع شخص رقبته على السكة الحديد فمر القطار وفصل رأسه عن جسمه يتابع سعدي هذه الحادثة كمن يتابع عملاً بطولياً.

"رمح من الفولاذ في أحشاء عيسى/ رمح يمزقه
ويسحبه طويلاً/ زهراً قماشياً تشرب بالدماء/
والموت يترك خلف عيسى قمراً من الدم والمساء/
.../ وعلى المطابع تشرب الصحف الحقيرة
بين السعال دماءه/ سوداء حاقدة غزيرة"(568)

وفي قصيدة الخيط يفصح الشاعر عن موقفه وإحساسه بالموت في تجربة مظاهرة أطلق فيها الشرطة النار على المتظاهرين وقتلوا واحداً من رفاق الشاعر. إنّ سعدي ليشبه الحياة والموت هنا بالخيط والشهيد الذي يسقط في المظاهرة إنما "داس على الخيط طويلاً" أما الشاعر فقد دست على الخيط ولم ينقطع ويعكس الشاعر تجربته بوضوح:

"إنني أحسست بالموت قريباً/ قبل أعوام وقد كان كعيني
قريباً/ إنني ألمحه اليوم كما كنت أراه/ شيقاً كالحلم
تدعوني خطاه/ فكرة فيها عذوبة/ وارتعاش/ لحظة

المس في أعماقها كل الحياة/ خطوة مملوءة ثم
أموات /.... إلخ".

ويبدو أن التجربة ظلت عالقة في خيال الشاعر تلاحقه بين حدين من الرغبة والخوف فتتركه مشلولاً "مساء/ وقلبي يحس المياه/ كأعمق شيء
يراه/ وفي النهر تمضي الحياة/ مياه/ وفكرت في أن أموت مساء/...
إلخ"(570).

q q

الباب الثاني

الفصل الأول

الوزن

لم يخرج الشعر الحر على بحور "الخليل" فلقد اعتمد تفعيلاتها أساساً وبشكل خاص البحور الصافية منها(571) ولكنه تحرر من نظام البيت الذي كان يحده عدداً متساوياً من التفعيلات لكل من الصدر والعجز بحيث أصبح هناك "شطر واحد ليس لـــه طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر"(572).

تقول نازك الملائكة في مقدمة "شظايا ورماد".. فالخليل قد جعل وزن "البحر الكامل" كما يلي:

"متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

مرتكزاً على "متفاعلن" التي اعتاد العرب أن يضعوا ثلاثاً منها في كل شطر، وكل ما سنصنع الآن، أن نتلاعب بعدد "التفاعيل" وترتيبها(573).

"ومن تفريعات هذا.. إنه يمكن نظم الشعر بتكرار أية تفعيلة مكررة في الشطر العربي المعروف، سواء كان "البحر صافياً" مثل "المتقارب" "فعولن" أو ممزوجاً مثل السريع "مستفعلن فاعلن"(574).

وقد رافق هذا، محاولات في الخروج على وحدة القافية، تراوحت بين تنوعها بنظام معين، وبين التحرر من أي نظام.

هذه الإنجازات الشكلية كانت كفيلة بأن توجد ظروفاً جديدة للعملية الشعرية، وأن تمنح الشعراء حرية لم تتوفر للذين سبقوهم، فهي تحرر القصيدة من "طغيان" البيت "كوحدة" موسيقية، ذات حدود ثابتة، وتكسبها "تنويعاً" في الإيقاع يتلافى "الرتابة" التي تنجم عن "التكرار" ذي الأبعاد المتساوية والطابع "الزخرفي"، وتجنب الشاعر مشكلات "الحشو وعسر البحث عن "القافية". مما يزيد "وحدة" القصيدة ويخضع تركيبها للمتطلبات "النفسية والفنية".

ولا شك في أن هذا كله، يمثل استجابة أولية للمتطلبات التي خلفتها الظروف الجديدة، وكان أوضح ما في هذه الظروف يتمثل بحركة العصر وسرعة وتأثره، التي أثرت في حياة الفرد، مما خلق تناقضاً بين رتابة القوالب القديمة وسكونها النفسي، وبين حركة الحياة، التي لم تعد تقدم أياماً متشابهة. فهناك دائماً حدث جديد، وتغيرات مهمة بدلت من طبيعة الإحساس بالزمان والمكان، وغيرت المنظورات في كثير من مظاهر الحياة اليومية، فاستحدثت في العراق "طرزاً" للبناء جديدة، وجعلت "الأزياء" تتبدل، وتخلى "الغناء" عن رتابة الترديد لنغمة واحدة، وعرفت الأغنية والموسيقى العربية، بتأثير من الأنماط الغربية، تعدد الأصوات "الهارموني".

ولقد جاء هذا التحرر من قيود الوزن والقافية منسجماً مع نمو النزعة التحررية في شتى مظاهر الحياة.. الاجتماعية والسياسية والفكرية. وكان لنماذج الشعر الأجنبي تأثير مباشر في هذا المجال.

لقد كانت حركة الشعر الحر في بدايتها، تمثل تطوراً شكلياً، قصد مباشرة قيود الشكل التقليدي للقصيدة العربية ذات الشطرين والقافية الموحدة. فلقد كان الإحساس بوطأة هذا الشكل، يزداد بازدياد طموح الشعراء المجددين، في ظروف تنامي النزوع إلى التحرر بوجه عام.

وكان طبيعياً أن يجرب الرواد في مجال التخفيف من ثقل هذه القيود تجارب الذين سبقوهم، وإننا لنلحظ بوضوح، في قصائد "بدر ونازك وبلند" خلال تلك السنوات، تحاشيهم التزام قافية موحدة للقصيدة الواحدة، فأغلب قصائدهم ــ إن لم يكن كلها ــ تنتظم مقاطع ذات قواف متغيرة، وهم يلجؤون في محاولة الخروج من الإحساس بضيق الشطرين، إلى القصائد التي تعتمد الشطر الواحد (والأبيات المدورة) خلال قصائد كاملة. وكان أسلوب الموشح والطريقة المهجرية في استعمال مجزوءات الأوزان تستهوي الشعراء الشباب، بحيث لم يكن غريباً أن يشير عدد من النقاد إلى طابع الموشح والأسلوب المهجري في القصائد الأولى التي طرحت على أنها من الشعر الحر "هل كان حباً ــ لبدر" و"الكوليرا لنازك الملائكة".

ولم يكن هذا الإنجاز بمجموعه شيئاً بسيطاً، ولا قليل الأهمية، كما حاول الرواد أنفسهم أن يصوروه بعدئذ بادعاء أن التجديد الهائل الذي تناول الشكل لا يتناسب مع التجديد الضئيل الذي تناول المضمون(575). لأننا لا يمكن أن

نتصور الاتجاه لتبديل شكل ما بمعزل عن وجود وعي عام، لما يمكن أن يحتويه هذا الشكل الجديد.

وقد كان محمود أمين العام مصيباً جداً، حين أوضح عام 1949 اعتقاده "أن مجرد تحرير الشاعر من طغيان البيت، هذا التحرر الشكلي فيما يبدو سيؤدي إلى تحرره من ربقة الفكرة اللغوية، ومن وضوح الوزن التقليدي ورتابته، بل ستتكشف لـــه موسيقى أخرى داخلية..."(576).

وتنكشف لنا أهمية هذا الجانب، إذ أخذنا في اعتبارنا. أن مجمل حركة التطور في العراق، كانت تتسم بمظهر شكلي، كان يمكن أن يتسع ــ لو أتيح لـــه ذلك ــ لتغييرات جوهرية.

ولقد أشرنا سابقاً إلى نموذج الوثبة كمظهر مهم من مظاهر هذا التطور، وأكدنا أهمية التغيير الذي أحدثته في شكل العمل الثوري، وقصورها في نفس الوقت ــ لأسباب ذاتية ــ عن ملء هذا الشكل بتصور واضح لما يمكن إنجازه. مما عرض الوضع إلى نكسة في الوضع العام، إلا أن ما يجب تأكيده هو، أن التجربة الشكلية التي قدمتها الوثبة، بقيت قوة ماثلة ومعدة للاغتناء، في انتظار فكر أكثر جذرية وظروف انضج، بحيث يمكن رصد علاقة هذه التجربة بما تلاها في الخمسينات حتى ثورة "14 تموز".

إن هذه الصورة تفتح مجالاً للتأمل في الشبه بين ما قدمته الوثبة، وما قدمته محاولات الشعر الحر، لأنه، كما خلفت الوثبة قواها الجديدة وطرحت نوعية مستحدثة، كذلك أوجد الشعر الحر قواه ومستلزماته التي ما كان يمكن تجاوزها بعد ذلك.

على أننا حين نسجل بروز المحاولة في النماذج الأولى للشعر الحديث يحسن أن نشير في الوقت نفسه إلى أن هذه النماذج، كانت تحتوي ــ بهذا القدر أو ذاك ــ نزوعاً إلى التجديد العام، حتى في المضمون وفي طبيعة النظرة إلى العمل الشعري، انسجاماً مع تحرك كل الظواهر إلى التجديد واستلهام مظاهر ذلك في الحضارات المتقدمة، وما تنتجه من علم وفن وأدب.

وربما يصدق القول بأن التغيير الجذري الذي كان يمكن الإحساس به آنذاك. هو أن الرومانسية، لم تعد تتناسب مع الظروف الجديدة.

كان الخروج على نظام الصدر والعجز، ثورة حقيقية في موسيقى الشعر العربي، أنجزها الشعراء الرواد في العراق، أواخر الأربعينات. ترتبط تاريخياً

بكل المحاولات التي استهدفت تطوير موسيقى الشعر العربي وتستجيب للتطورات العامة التي شهدها العراق والبلدان العربية. ولهذا لم تلبث هذه الثورة أن تطورت واتسعت لتشمل الشعر العربي وتفتح أمامه آفاقاً جديدة على مدى ما يقرب من ربع قرن، وصار واضحاً أن الخروج على نظام الصدر والعجز لم يكن نتيجة عجز الشعراء الشباب عن نظم شعرهم في القالب القديم، وليس لمجرد التخفف من أعباء الوزن والقافية(577).

لقد كان "البحر العروضي" بالنسبة للشاعر القديم شيئاً ناجزاً. إنه بمثابة الأدراج التي يطلب منه أن يملأها، أما تصميم هذه الأدراج ذاتها فلا دخل لـــه فيه. إنَّ على الشاعر أن يطوع الكلمات لنسق سابق لم يصنعه، ولم يشارك في صنعه"(578) على هذا كان من الطبيعي أن يحاول الشعراء على مدى العصور إن يتحللوا في ذلك الإطار الملزم... غير أن هذه المحاولات، رغم كثرتها وتنوعها لم تكن تضرب في الصميم، فلم يكن التغيير الذي تحدثه تغييراً جوهرياً في التشكيل الصوتي للقصيدة. بل كان تغييراً جزئياً وسطحياً(579).

ولقد مر بنا أن الشعر العربي شهد خلال هذا القرن محاولات أخرى جريئة في مجال الخروج على نظام الصدر والعجز تماثل أو تشابه ما حاوله الرواد. ولكن هذه المحاولات كانت محدودة وضعيفة ومتفرقة تفتقر إلى الظروف المناسبة للتحول إلى ظاهره.. ولهذا سرعان ما ضاعت، رغم إنها كانت ترهص بالثورة القادمة في موسيقى الشعر، وتشير إليها..

فما الذي فعله رواد الشعر الحر؟

تشير نازك الملائكة في مقدمتها لمجموعة شظايا ورماد إلى "لون بسيط من الخروج على القواعد المألوفة" ثم تتحدث عن أسلوب جديد في توزيع تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من القافية، وتروح تبسط خاصية هذا الأسلوب ووجه أفضليته على أسلوب الخليل فتقدم أبياتاً من الشعر الحر يرتكز إلى تفعيلة المتقارب "فعولن" مؤكدة أنها لو استعملت أسلوب الخليل لما استطاعت التعبير عن المعنى بالإيجاز والسهولة التي عبرت بهما من خلال النمط الحر بل لاضطرت إلى التقيد بنظام الشطرين وتكلف معاني أخرى تملأ بها المكان وترقعه.

تقول نازك: ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من طغيان الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة، يضطر الشاعر أن يختم الكلام عند التفعيلة

السادسة وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء.

ويشير السياب في مقدمته لمجموعة "أساطير" إلى الموضوع نفسه، فيذكر أنه استلهم الموسيقى الجديدة، من مطالعاته للشعر الإنكليزي، اعتماداً على "الضربة" التي تقابل "التفعيلة" في الشعر العربي. يقول: وقد رأيت أن بالإمكان أن نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة رغم اختلاف موسيقى الأبيات، وذلك باستعمال "الأبحر ذات التفاعيل الكاملة على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت إلى آخر".

ويمكن القول من خلال هذا، إن وعي الرواد بما أنجزوه، كان دون مستوى الإنجاز. إذ من الواضح مثلاً، أن الخروج على نظام الشطرين لم يكن "لوناً بسيطاً من الخروج على القواعد المألوفة". وهو أيضاً "ليس مجرد تعديل لطريقة الخليل" كما أشارت نازك. وهو عدا هذا ليس محض مقابلة بين "الضربة" في الشعر الإنكليزي، والتفعيلة في الشعر العربي. وليس "تطويراً لبعض العناصر في القواعد الكلاسيكية(580)... إنه في الواقع تغير جوهري في طبيعة الموسيقى الشعرية، بحيث أصبحت القصيدة "بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته... وهو أساس جمالي مغاير تمام المغايرة للأساس الجمالي القديم(581). ويمكن الاستدلال على عمق التغير الذي أحدثته موسيقى الشعر الحر في القصيدة العربية، بالآثار التي نجمت عنها في العملية الشعرية عامة، وهو ما سنعرض لــه في النصوص القادمة. كما يمكن الاستدلال أيضاً، بما حققته هذه الموسيقى من استجابة لظروف التطور. وقد أشارت نازك الملائكة إلى بعض ذلك في الفصل الذي أسمته "الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر"(582).

إلا أنه بسبب من ضعف وعي الرواد في السنوات الأولى، بخطورة إنجازهم، وبسبب من أن التجربة كانت ما تزال وليدة، تفتقر إلى الزمن لتتطور وتترسخ، كان لا بد للموسيقى الشعر الحر أن تعاني الارتباك والتعثر قبل أن تتماسك وتتبلور في إطار لــه حدوده وأسسه الظاهرة.

إن مما تجدر ملاحظته هو أن أكثر الشعراء الرواد. إن لم يكن كلهم، ظلوا لعدة سنوات متأثرين بنمطين من الموسيقى الشعرية. أحدهما هو النمط التقليدي. وثانيهما هو النمط الحر. ولهذا وجدنا عدداً كبيراً من الشعراء الشباب يكتبون في وقت واحد قصائد تقليدية وأخرى حرة.

ولقد أشرنا سابقاً، إلى أن مما يلفت الانتباه مثلاً، أن شاعرة مثل نازك الملائكة لم تنتج من القصائد الحرة خلال عدة سنوات سوى عدد ضئيل قياساً لقصائدها التقليدية. كما أن عدداً كبيراً من القصائد الحرة التي كتبها الشعراء خلال الخمسينات كانت أقرب إلى النمط التقليدي منها إلى النمط الحر.

لنتأمل مثلاً هذا المقطع من قصيدة الأسلحة والأطفال.

بأقدام أطفالنا العارية	**يميناً وبالخبز والعافية**
إذا لم نعفر جباه الطغاة	**على هذه الأرجل الحافية**
وإن لم نذوب رصاص الغزاة	**حروفاً هي الأنجم الهادية**
سلام على العالم الأرحب	**على الحقل والدار والمكتب**
على معمل للدمى والنسيج	**على العش والطائر الأزغب**
على التوت وسنان فيه الأريج	**ووقع المجاذيف في المغرب**
على زهرة في وساد العروس	**على صبية في انتظار الأب**
على شاعر تستحم الشموس	**بعينيه يصغي إلى جندب**

فهذه الأبيات هي ذات نمط تقليدي تماماً...

والقصيدة بشكل عام تقترب من هذا الشكل الموسيقي عدا بعض الأبيات التي يقل عدد تفعيلاتها عن أربع. ومثل ذلك قصيدة السياب "المومس العمياء" و"حفار القبور" ومثلها أيضاً قصيدة "الحصاد" لعبد الرزاق عبد الواحد، وقصيدة "انتظار" و"تمت اللعبة" لعبد الوهاب البياتي. وقصيدة "ساعي البريد" لبلند الحيدري، وقصيدة "أغنية إلى زيتون" لكاظم جواد إلخ....

ولقد كان لازدواج النماذج التي يقدمها الشعراء، أثر في بلبلة الحس الموسيقي الشعري لدى كل شاعر، وفي مجمل تطور الموسيقى الشعرية عامة. وكان يزيدُ سن هذا التناقض الاختلاف الذي ينجم بين ما يقدمه الشاعر الواحد عبر النمط التقليدي والنمط الحر، من حيث اللغة والصور والموسيقى.

وما من شك في أن هذا، كان يدل على أن الإحساس بالموسيقى الجديدة، لم يكن منهجاً متكاملاً لدى الشعراء. إذ ندر أن رأينا حتى نهاية عام 1958، شاعراً يتفرغ بشعره للنمط الحر تماماً.

وعلى صعيد التجربة الموسيقية نفسها. كان ثمة عدد من المعضلات التي ينبغي للشعراء أن يتجاوزوها من خلال الممارسة، من أبرزها أن الشعر الحر، حصر أوزانه أساساً بالبحور التي أسمتها نازك الملائكة "البحور الصافية" وهي البحور التي تتضمن تفعيلة واحدة. كالكامل والرمل، والهزج، والرجز، والمتقارب، والخبب، ثم ما أسمته نازك: "البحور الممزوجة" "كالسريع والوافر"(583). وبهذا حجب عن الشعر الحر، البحور ذوات التفعيلتين، كالطويل والبسيط، والمديد والمنسرح..".

وبالرغم من أن النمط الحر، مكن الشاعر من التعويض عند هذه الناحية، بما أتاحه لــه من فرص التحرك في إطار عدد غير محدود من الأشكال، بإطلاقه عدد التفعيلات التي يمكن أن يحتويها السطر الشعري، ظلت البحور ذوات التفعيلتين، تغري الشعراء بالتجربة(584).

إننا نتابع ذلك مثلاً في قصيدة "في الليل" لبلند الحيدري ذاك أن الشاعر كتب قصيدته هذه على البحر البسيط:

في الليل إذْ تدفنُ الموتى لياليها

وتتكي الأنفس التعبى على أبد

لم يدر أنَّ يدي حاكت مآسيها

من كلِّ ما فيها.....

وإنني في سكون الليل أسيان

يصيح بي هاجس كالعقل مشدوها

يا ربّ لِمَ كانوا.....

لِمَ كان للأرض تاريخٌ وأزمانُ... إلخ".

وواضح أن القصيدة أقرب إلى أن تكون قصيدة تقليدية، حاول الشاعر أحياناً أن يخرج فيها عن إكمال صدر أو عجز...

ويبدو أن السّياب حاول تطوير التجربة في قصيدته بور سعيد، فاختار لها الوزن نفسه (البسيط) عبر نمط تقليدي.

"يا حاصد النار من أشلاء قتلانا منك الضحايا وإن كانوا ضحايانا.. إلخ".

ثم لم يلبث أن خرج على انتظام التفعيلات عبر الصدر والعجز بنمط حر:

"من أيما رئة من أي قيثار..

تنهل أشعاري/ من غابة النّار/ أو من عويل الصّبايا بين أحجار/
منها تنزّ المياه السود واللبن المشوي كالقار.." إلخ.

كما خرج السياب على انتظام الأضرب وانتظام الحشو وانتقل من البسيط إلى السريع..

"من أي أحداق طفل فيك تغتصب /فعل/ من أي خبز وماء فيك
ما صلبوا (فعلن/ من أيما شرفةٍ من أيما دار (فعل) تنهلُ
أشعاري (فعلن) كالثأر/ كالنور في رايات ثوار (فعل) / من
مائك السهران أوتاري(585) (فعلن)/ يبكي دماً من جرح
بحار (فعل)/ أطفالك الموتى على المرفأ(586) (فاعلن)/
يبكون في الريح الشمالية(587) (فعلن) والنور من مصباحه
المطفأ.. إلخ".

ونحن نتابع التجربة نفسها في قصيدة "مقدمة قصيدة"(588) لدى عبد الرزاق، فهو يبدأ بنمط تقليدي من البسيط أيضاً.

الأرض أبقى وباق ينحت البشر تاريخهم فوقها نحتا بما بذروا

ثم يخرج على انتظام التفعيلات في الصدر والعجز:

الأرض لا تذر.... لا تستكين ولا يغفر لها بصر
..... كانت محانيها قدراً تحدث به روما وما فيها
تغلي ونيرون يعوي في فيافيها يعوي وتعرى ويعوي وهي تستعر
حتى تشظت فألقت كل موتاها في وجه تاريخها الدامي فواراها
وازحزح الحجر...
وانشق تاريخ كل الأرض وابتلعت أغواره قاتلي روما وقتلاها
لكنهم نُشروا... إلخ

والطريقة التي اعتمدها عبد الرزاق هي شبيهة بطريقة بلند في قربها من النمط التقليدي.

أما في مجال البحور الممزوجة كالسريع والوافر، فقد كانت المشكلة التي تعرض لها الشعر الحر تتعلق بالتفعيلة المنفردة التي يحتويها البحر كتفعيلة (فاعلن) التي في السريع: (مستفعلن مستفعلن فاعلن).

فنازك الملائكة تشير في هذا المجال إلى أن الناشئين من الشعراء يزلقون فيخرجون عن هذه التفعيلة. وتشير إلى أن هذا الغلط شائع في الشعر الحر شيوعاً ملحوظاً، وفي رأي الشاعرة أنَّ الشاعر حرّ في استخدام العدد الذي يريد مثلاً من (مستفعلن) في السطر الشعري ولكنه ملزم بتكرار "فاعلن" في نهاية كل سطر. وإلا كان (الشطر) ناشزاً مغلوطاً يخرج من قانون الأذن العربية خروجاً منفراً(589).

وقد أثار رأي نازك هذا. وسواه مناقشات عديدة، فناقشها فيه الدكتور محمد النويهي في كتابة "قضية الشعر الجديد" والدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر".. والناقد عبد الجبار عباس في كتابه "مرايا على الطريق وآخرون".

وبالرغم من أن هذه المناقشات والدراسات جاءت متأخرة، فهي تخرج عن حدود الحقبة التي ندرسها، وتعبر عن تكامل الوعي النقدي والموسيقي بعد عام 1958. إلا أن أهميتها وتوفرها على بحث ظواهر وجدت مع بدايات الشعر الحر تلزمنا أنْ نقف عندها قليلاً.

تبدو لنا الآراء التي قدمها عبد الجبار عباس في هذا الموضوع أكثر تكاملاً من سواها ولهذا سيكون من الضروري أن نستعرضها بسرعة.

يرى عبد الجبار عباس أن نازك اعتمدت قوانين العروض الخليلي فأي نقد لاستقرائها يعني بالضرورة نقداً لعروض الخليل ما دام الشعر الحر إفادة مشروعة من العروض القديم. وهذا يقتضي تقديم بديل قائم على أساس إيقاعي جديد مدروس.

يبيح عروض الخليل للشاعر الجديد إمكانية استخدام عدد من التشكيلات المتماثلة على غير أسلوب الشطرين ذي الطول الثابت بتشكيلة واحدة تختم بها الأشطر.

إن مزية الدعوة إلى الالتزام بتشكيلة ثابتة في نهاية الأسطر، تنحصر في أن هذا الالتزام يحول من دون الخلط بين بحور الشعر التي يمكن أن يقع بينها

خلط بسبب الهفوات العروضية البسيطة (احتمال تحول الرجز إلى سريع الوافر إلى هزج والكامل إلى رجز).

ومع هذا، يتفق عبد الجبار عباس مع الدكتور عز الدين إسماعيل في أن الالتزام بتشكيلة ثابتة في نهاية الأشطر يقود إلى نوع من الإيقاع الرتيب، وأن الالتزام بتشكيلة ثابتة في نهاية الأشطر، سيكون في الغالب على حساب القيم الجمالية التي قد يحققها التنويع في التشكيلة النهائية(590).

وإن الشاعر بتنويعه للتشكيلات الختامية سيكسب قوافي مختلفة مما يؤدي إلى تلوين موسيقاها، وإثرائها باللمسات الشعورية الموحية.

ويناقش عبد الجبار عباس بعد ذلك رأي الدكتور عز الدين إسماعيل في هذا المجال (الذي دعا إلى أن تكون القواعد الجديدة مشتقة من التجارب الشعرية نفسها)، وآراء سلمى الخضراء الجيوسي في بحثها الذي نشرته في مجلة الآداب عن بحر الرجز(591) ومنحت فيه الشاعر حرية جمع التشكيلات(592)، ثم يخلص إلى الدعوة بأن يباح للشاعر الجديد استخدام التشكيلات الختامية المنتمية إلى بحر واحد وجعل التشكيلة الختامية الأولى أطول التشكيلات التي يختم بها الشاعر أشطره. واستخدام تشكيلات ختامية أخرى أقصر منها بالتتابع على أن يكررها وفق قاعدة التكرار وتوقع التكرار.

ويختم بحثه هذا مؤكداً أن التأكيد الصارم لقانون وحدة الضرب في الشعر الحر، قد يحول دون أن يفيد الشاعر الموهوب من الموسيقى إلى أبعد الحدود الممكنة، كما أن إطلاق الحرية للشاعر في استخدام ضروب البحر كيفما اتفق، لا يسلمنا إلى غير التسيب والفوضى... وما دام الشعراء الجدد قاطبة يكتبون الشعر بتشكيلات ختامية متباينة فلا بأس من منحهم هذه الحرية في الحدود الذوقية التي سلفت.

ومن المشكلات التي كان على الشعر الحر أن يعالجها قضية الزحاف: فلقد عد بعض النقاد كثرة الزحافات في الشعر، مرضاً واستهانة(594) ويرى الدكتور النهويي في هذا إنه إذا كثر الزحاف في قصيدة ما فإننا لا ينبغي أن نسرح فنعده ركاكة وضعف بناء، بل لننظر أولاً في الأفكار التي تحملها القصيدة، والعواطف التي تؤديها ولنتأمل في مدى مواءمة موسيقاها الفردية لمضمونها.. فنحن لا نستطيع أن نقول إن نغماً واحداً معيناً هو في نفسه جميل أو قبيح. فالعبرة بموقعه من الكلام...(595).

والواقع إنه إن كان الزحاف ظاهرة معروفة في الشعر التقليدي، أجازها القدماء ضمن حدود فإنه لمن المتعصب، بعد أن أبحنا للشاعر الحرية في الخروج على النظام الخليلي للصدر والعجز، أن نشدد معه في الزحافات.

ولقد كان على التجربة الجديدة، أن نتدبر موضوع الخروج من وزن إلى آخر والتنويع في الوزن. ضمن القصيدة الواحدة. وأوضح مثال على ذلك ما قدمه السياب في قصيدته "في المغرب العربي" حيث مزج بين بحور الهزج والوافر والرجز.

فالوزن الأساس في القصيدة هو الهزج. وقد استعمل الشاعر البحر الوافر في بعض أجزاء القصيدة (لقربه من بحر الهزج) كما تحول بعض الأحيان إلى الرجز وقوله مثلاً "أحي هو أم ميت فما يكفيه أن يرى ظلاله على الرمال".

وقد أثارت القصيدة بظاهرتها هذه الاهتمام. فنقدها صلاح عبد الصبور، وقال: إن فيها أبياتاً لا يعرف وزنها(596) وكتب عنها ناجي علوش أيضاً في العدد اللاحق من الآداب. فعلق على نقد صلاح عبد الصبور قائلاً أما من ناحية الوزن فهنالك أخطاء كثيرة. هناك خلط بين البحر الوافر والهزج، ثم هنالك أبيات ليست قريبة من البحرين وهنالك بعض الأبيات المتصلة التي إذا وضعت الحركة على قافية البيت الأول صح الوزن، وإن سكنت كما تتطلب القافية لا يستقيم الوزن(597). (وكالزلزال/ هز النير أو فأسحقه وأسحقنا مع النير) ثم يذكر أن في القصيدة، أبياتاً لا وزن لها، وأبياتاً من الهزج والوافر والرجز ويقول ولا يثنيه، إلا بعض النشاز، وبعض الانتقال من الهزج إلى الرجز أو إلى رصف كلمات لا وزن لها.. هذا لا يهمنا بمقدار ما يهمنا ما في القصيدة من إبداع(598).

ويعكس لنا نقد عبد الصبور وتعليق علوش أن بدراً في محاولته هذه كان يقدم تجربة غريبة على الشعراء والنقاد، بحيث لم يستطع أن يتبين عبد الصبور أن في القصيدة انتقالاً من وزن إلى آخر، ولم يستطع ناجي علوش أن يدرك أن الأبيات التي حسبها دون وزن هي من وزن الرجز، على الرغم من أن علوش كان في الواقع يقدم مستوى عالياً من الحس النقدي حين أكد أن هذا لا يهم بمقدار ما يهم ما في القصيدة من إبداع.

لم يلبث السياب أن جلا الأمر في العدد اللاحق من الآداب(599) فأوضح: أن أبيات القصيدة جميعها موزونة. وأن الأبيات التي بدت غير موزونة لصلاح عبد الصبور وناجي علوش هي من وزن الرجز. وإنه إنما جاء بالأبيات

المتصلة ليكسب الموسيقى تدفقية يطلبها المعنى، وهو يرى أن موسيقى القافية شيء ثانوي بالنسبة للموسيقى العامة التي تنتج من قراءة هذه الأبيات متصلة وبنفس واحد.

وأوضح أنه استعمل البحر الوافر في بعض أجزاء القصيدة لقربه من البحر القاعدي للقصيدة ــ الهزج وأنه لا ينكر وجود نشاز في الانتقال من الهزج إلى الرجز. ولكنه نشاز مقصود يتطلبه المعنى وقد لجأ إليه في موضوعين من القصيدة هما:

"حين يحار الشخص المتكلم في القصيدة أحي هو أم ميت.

فما يكفيه أن يرى ظلاله على الرمال" ويقول السياب: وقد فقد بحر الرجز هنا موسيقاه الراقصة المعهودة، حتى أصبح كظل باهت من ذلك البحر النابض.

ثم حين يقف أمام قبر الاله وقد غشى على النهار ظل لألف

"حرية وفيل/ ولون أبرهه/ وما عكسته منه يد الدليل

/ والكعبة المحزونة المشوهة"

فالموسيقى هنا مضعضعة مفككة توحي إلينا بمنظر الكعبة وقد هجم عليها الأحباش....

والسياب في إيضاحه هذا يعكس وعياً نقدياً ذا مستوى يتميز خلال تلك الحقبة. وقدم تجربته مبررة من وجهة نظر عامة سواء كان هذا التبرير ناجحاً في تعليل الانتقال من وزن إلى آخر أم فاشلاً..

إن السياب بتجربته هذه أعطى للشاعر الحق في الانتقال من وزن إلى آخر، إذ كان هذا الانتقال يرقى إلى التعبير عن غرض فني في القصيدة. وبهذا فليس من حق الشاعر أن يخلط بين الأوزان لمجرد نزوة أو رغبة شخصية. وهذا يعني أن على التجربة الموسيقية في هذا المجال أن ترتبط بالتجربة العامة للقصيدة لتؤكدها وتغنيها لا أن تجعلها تتعثر.

والسؤال بعد هذا هل نجح السياب في الانتقال هذا، وهل نجح في إغناء القصيدة؟

لا يبدو من وجهة نظر شخصية أنه نجح في تحقيق غرضه. بصرف النظر عن أن القصيدة في محاولتها كانت جديدة على قرائها بحيث ارتبك دونها شاعر وناقد، أن الانتقال من الهزج إلى الرجز بالطريقة التي اصطنعها السياب كان نشازاً أما تعليله بأن هذا النشاز إنما يعبر عن التجربة فهذا تعليل يفتقر إلى

الإقناع. لأن هذا النشاز في الواقع يعترض سياق القصيدة وثمَّ يعترض نموها بشكل عام أو يعرقله ويربكه.

ولا سيما أن السياب لم يعط للرجز مدى كافياً بحيث تتأكد النغمة في القصيدة، وتحتل من التجربة حيزاً يجعل الموسيقى تتوازن من حيث تعبيرها عن الارتباك والتفكك. ثم إذا كان معقولاً أن يصار إلى التعبير عن الارتباك من خلال الوزن فما الذي يعصم الشاعر. استناداً إلى هذا المنطق من أن يخرج من الموزون إلى اللاموزون للتعبير عن ذلك...؟

ويقدم السياب في قصيدة "في المغرب العربي" نموذجاً آخر من التنويع عبر أبيات تقليدية من الوافر ما لبث أن انتقل منها إلى الهزج...

أغار من الظلام على قرانا فاحرقهن سرب من جراد

كان مياه دجلة حين ولى تنم عليه بالدم والمداد

أليس هو الذي فجأ الحبالى قضاه فما ولدن سوى رماد

وعض نبي مكة فالصحارى وكل الشرق ينفر للجهاد

أعاد اليوم كي يقتص من أنا دحرناه/ وإن الله باق في قرانا ما قتلناه.

وقد فصل السياب بداية هذا المقطع عن المقطع الحر الذي سبقه، ولكنه لم يفصل بين نهايته والبداية الحرة. وكان خروجه موفقاً من التقليدي إلى الحر بسبب التقارب بين الهزج والوافر، ولأنه كان حاذق في الأنتقال عبر جملة الاستفهام، بحيث لم يبد الانتقال نابياً.

ولئن كان المزج بين نمطين من الحر والتقليدي في القصيدة الواحدة غير غريب في نماذج الشعراء الشباب(600) أن نموذج السياب في الانتقال من وزن إلى آخر في القصيدة الحرة كان في الواقع تجربة جديدة يبدو أن الشعراء الشباب لم يغامروا بالاستفادة منها إلا في وقت متأخر.... حتى أن السياب نفسه لم يعد إليها إلا بعد سنوات.

ومن القضايا التي برزت أمام التجربة الموسيقية الجديدة للشعر الحر، هي قضية "التدوير" والبيت المدور في تعريف العروضيين هو ذلك البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني(601). وواضح أن "التدوير" على هذا الأساس مصطلح غير وارد في الشعر الحر. ذاك لأن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد(602). ونحسب أن

هذا المصطلح شاع خطأ للدلالة على مصطلح عرفه القدماء هو "التضمين" مشيرين إلى ارتباط بيت عروضياً بالبيت الذي يليه.

وإذا شاع مصطلح "التدوير" للدلالة على ظاهرة "التضمين" في الشعر الحر. فإننا سنعتمده للإشارة إلى ارتباط شطرين من أشطر الحر أو النثر بتفعيلة واحدة أو بأكثر: كما في قول السياب

يا ريح يا إبرا تخيط لي الشراع ــ متى أعود

إلى العراق متى أعود؟

يا لمعة الأمواج رنحهن مجذاف يرود

بي الخليج ويا كواكبه الكبيرة. يا نقود

فالسياب هنا ربط الشطر الأول الذي ينتهي ب (متى أعود) ببداية الشطر الثاني (إلى العراق) من حيث الوزن. وربط البيت الثالث بالرابع عبر جملة (يرود) من حيث الوزن ولو شاء أن يكتبه حسب معناه لكان ممكناً أن يثبته هكذا:

"يا لمعة الأمواج رنحهن مجذاف يرود بين الخليج

ويا كواكبه الكبيرة.

يا نقود..

وما من شك في أن التدوير يرتبط بطول الشطر الشعري. أي بكثرة عدد التفعيلات فيه. ففي الشطر الثالث والرابع من أشطر السياب التي قدمناها، نلاحظ أن هناك سبع تفعيلات(603) وقد نجد أشطراً مدورة تنتظم في تفعيلات أكثر: ــ

"عشرون عاماً قد مضين وأنت غرثى تأكلين/ بنيك من

سغب وظمأى تشربين/ حليب ثديك وهو ينزف من

خياشيم الجنين"(604).

ويبدو أن السياب، هو أول من أفاد من التدوير. وأن قصائده، أحفل به من سواها.

ويثير موضوع التدوير، وكثرة عدد التفعيلات، موضوع الجملة الشعرية التي أشار إليه الدكتور عز الدين إسماعيل(605). فهو يرى أن الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر، وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه. فالجملة

تشغل أكثر من سطر، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر.. ولكن الجملة تظل.. بنية موسيقية مكتفية بذاتها..." والدكتور عز الدين يرى في تعليل ذلك أن "الدفقة الشعرية في النفس ــ تمتد ــ في بعض الأحيان حداً من الطول، لا يقبله... السطر الشعري الواحد، وإن امتد زمنياً إلى تسع تفعيلات... ويقولك وضرورة الإخلاص لطبيعة الشعور الذي تتحرك به النفس، تقتضي بأن تكون الصورة التعبيرية بكل مقوماتها، طليقة تتحرك مع هذا الشعور في مرونة وطواعية... فإذا كنا بسبيل دفقة شعرية ممتدة، فينبغي أن تكون الصورة ممتدة ومعبرة عن هذا التدفق(606). وعلى هذا "فالجملة الشعرية نفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر. فإذا استعصى من الناحية البيولوجية.. أن يمتد زمن النفس الواحد، لكي يكفي لقراءة الأسطر المكونة فيما بينها جملة واحدة، فقد يتحتم عندئذ، أن تتخلل هذه الجملة حين تمتد في عدة أسطر، وقفات يستطيع الإنسان عندها أن يلتقط نفساً جديداً وليس حتماً عندئذ أن يحدث هذا عند نهاية كل سطر، أو نهاية أي سطر. وإنما قد يحدث هذا التوقف كذلك داخل السطور نفسها.. فهي مسألة جمالية صرف. ينجح الشاعر أو يخفق في تحقيقها(607).

أما على مستوى النقاد والقراء فقد واجهت الموسيقى الجديدة للشعر الحر مشكلات أخرى:

كان قراء الشعر عادة قد اعتادوا عبر النمط التقليدي نوعاً من الوضوح الموسيقي الذي يميز به نظام الصدر والعجز، وتوقع القافية. بشكل رتيب، ولهذا فلم يكن من السهل عليهم أن يتحسسوا طبيعة الموسيقى في هذا النمط الجديد الذي لا تتساوى فيه أبعاد النغمة. بل تتراوح الأسطر طويلاً، وتتراوح تشكيلاتها وأضرابها.. وقوافيها... وكان على القارئ أن يتجشم عناء الخروج عما أعتاده من نغم عال قائم على التكرار إلى نغم جديد ينبغي لـــه أن يبحث عنه ويألفه.. ولقد دفع هذا عدداً غير قليل من القراء إلى أن يعافوا قراءة الشعر الحر. بل لقد حسبه كثير منهم نثراً، أو التبس عندهم بما كان ينشر من شعر منثور، ومن مترجمات لقصائد الشعر الأجنبي(608).

الطريقة التي كان الشعراء يكتبون بها قصائدهم رسخت المشكلة(609) فمن المعلوم أنه لكي يقرأ الشعر ويوفي حقه من الموسيقى لا بد أن يثبت القارئ للأسطر حركاتها وسكناتها. وإلا اختل الوزن، لقد كان اعتياد الصدر والعجز، في النمط التقليدي يساعد القارئ الذي يملك قدراً من الإحساس بالوزن على تحريك الكلمات واستيفاء النغم..

ولكن هذا كان صعباً في الشعر الحر. فالشاعر قد ينهي سطراً بكلمة متحركة أو ساكنة، فما لم ينص في الشعر على الحركة. فالقارئ بشكل عام سيقع في حيرة أيسكن الكلمة أم يحركها. وعندئذ تلتبس عليه الأسطر الشعرية وتضيع عليه بدايتها ونهايتها ويفقد التسلسل الموسيقي للقصيدة: وقد يستعين القارئ أحياناً بالقافية لمعرفة نهاية السطر الشعري ومن ثم لمعرفة حركة القافية بدلالة ما سبقها. وفي هذا أيضاً نلاحظ أن الشعراء الشباب تجاوزوا أحياناً الوقوف عند القافية ولم يعاملوها كنهاية للوحدة الموسيقية للأشطر الشعرية وهي شيء لم يعتده القراء فيما سبق. لنتأمل مثلاً هذه الأشطر الشعرية من قصيدة للربيع والأطفال(710).

كأعين الموتى على طريق/ بغداد/ كانت أعين الأطفال ــ

/ تبكي وتبكي/ إنه الربيع/ عاد إلى بلادنا/ عاد

إلى الحقول/ بلا فراشات بلا أوراد".

إن القارئ هنا إذا حرك كلمة "طريق" بالكسر مثلاً أو إذا سكن كلمة "بغداد" اختل الوزن، وضاع النغم ومثل ذلك ينطبق على الأسطر الباقية(611).

أما بالنسبة للنقاد. فمن حسن حظ الشعراء الشباب أن النقاد ذوي النظرة التقليدية والمتمكنين من العروض، عزفوا عن قراءة نماذج الشعر الحديث، ولولا ذلك لقرأنا كثيراً من ملاحظات هؤلاء النقاد عن ظواهر الخطأ والزحاف في هذه النماذج، وإذ انصرف التقليديون عن نقد الشعر الحر فقد تصدى لــه نقاد شباب أيضاً كان من بينهم بعض الشعراء الذين يكتبون على النمط الحر.

ولقد ساعد عدم تفرغ هؤلاء إلى الجوانب العروضية من ناحية وعدم واهتمامهم بتحري الدقة فيها مندفعين بالرغبة في التجديد، ومركزين اهتمامهم على جوانب فنية أخرى ــ ساعد هذا على أن يحس الشعراء الشباب بحريتهم في التعامل مع الموسيقى والأوزان الجديدة. وكان يشجعهم على ذلك أن بعضاً من هؤلاء النقاد الشباب كان لا يفتأ يبارك لهم جرأتهم في الخروج على قيود التقاليد العروضية. ولقد مر بنا هذا الفصل مثلاً كيف أن "ناجي علوش" اغتفر للسياب ــ ما حسبها أبياتاً من دون وزن طالما وجد أن القصيدة على حظ من الإبداع.

ذكرنا سابقاً أن الشعر الحر حدد الأوزان التي يستطيع الشعراء أن يستعملوها بالبحور الصافية والبحور الممزوجة. وإن من الأمور التي ينبغي

بحثها في هذا المجال، هو كيف تصرف الشعراء الشباب بهذه البحور.. هل استعملوها جميعها..؟ هل كشفوا عن طاقات جديدة فيها؟ هل يمكن أن يستنبط الباحث من خلال استعمال الشعراء المدلول النفسي والفني لكل بحر؟

إن أول ما يلفت انتباه الباحث في مجال الوزن، هو أن الشعراء الشباب عامة اتجهوا إلى بحر الكامل (متفاعلن). فأكثر القصائد التي كتبها البياتي والسياب وبلند وكاظم جواد وسعدي يوسف وموسى النقدي هي من الكامل وفي ديوان أباريق مهشمة ــ للبياتي (مثلاً) إحدى وأربعون قصيدة منها ثمان وعشرون تستمد نغماتها من بحر الكامل(612).

وتشكل هذه الحقيقة ظاهرة ينبغي الوقوف عندها. ذاك أن الشعراء الشباب لم يكونوا مشدودين إلى بحر الكامل بهذا الشكل في ما أنتجوه من القصائد التقليدية. بل لعل ما تجدر لإشارة إليه أن قصيدتي "هل كان حباً" و"كوليرا" لبدر ونازك لم تكونا من الكامل فالأولى من الرمل والثانية من المتدارك.

يذهب الدكتور إحسان عباس في تعليل هذه الظاهرة عند البياتي وعند الشعراء الشباب عامة إلى القول بأن "الإكثار من بحر الكامل يدل على مقدار ما تفرضه الطبيعة الحتمية لبحور الشعر العربي. كما يشير إلى بقية من التمسك بهذا اللون الغامض من الرنين"(613).

وما من شك في أنه يصعب تعليل هذه الظاهرة تعليلاً مقنعاً غير أنه يمكن القول بأنه في كل مرحلة شعرية يسيطر على الشعراء عامة لسبب أو لعدة أسباب، نوع معين من الإحساس بنغم ما بحيث ينقاد أكثرهم إلى تبنيه وقد يكون هذا الإحساس ناجماً عن التأثر بنموذج شعري ناجح يخلق جواً موسيقياً مسيطراً.. فإذا صدق افتراضنا بأن قصيدة في السوق القديم وقصيدة "حفار القبور والمومس العمياء" للسياب كانت من القصائد البارزة في الجو الشعري خلال السنوات الأولى لانتشار الشعر الحر. فهل نعدّ مغالين إذا نحن ذهبنا إلى أن شيوع موسيقى البحر الكامل كان مرتبطاً إلى حد ما بموسيقى قصيدة "في السوق القديم".

يمكن فحص هذا الافتراض بمراجعة الوزن في قصيدة السياب والوزن في عدد من القصائد التي تبنت الكامل خلال تلك السنوات

"الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين/ والنور تعصره

المصابيح الحزانى في شحوب/ مثل الضباب على الطريق

/ من كل حانوت عتيق/ بين الوجوه الشاحبات كأنه
نغم يذوب/ في ذلك السوق القديم"
"النير والمحراث والثور الجريح على الثلج/ يغفو ليحلم بالسواقي والمروج/ والحقل أخفته الثلوج/ عن زارع الورد الحزين/ إلا كمين(614)
"الخوف والقلق المميت ووقع خطو من بعيد/ كالوحش
يبتلع الطريق/ والأفق والقمر المغشى والظلال/
في ذلك الجو الملبد بالغيوم"(615)
"والليل والصمت المخيم في المنازل والدروب
والأنجم المضناة والبدر المكفن بالشحوب(616).
"الليل يخنق غمغمات العابرين على الدروب/ ويشيع
النور المعنى للمقابر في الغروب/ إلا بقايا شاحبات
في السماء.."(517).
"الموج/ والنهر الجميل/ ونسائم الليل الطويل/
والذكريات/ صور من الماضي البعيد.."(618).
"كبلادة الثيران/ كالحمر الهزيلة كالبغال/ على نواعير
الخواني الكادحين/ كنا ــ ككوكبنا ــ ندور
وما نزال"(619).

وواضح في الأمثلة التي قدمناها أن موسيقى هذه القصائد تتجه أساساً إلى موسيقى قصيدة "في السوق القديم" وإذ توسع البياتي في اعتماد هذا النمط الموسيقي فقد تحولت قصائده إلى نموذج من جو موسيقي قلده فيه آخرون.

ويصدق هذا الافتراض على موسيقى الكامل التي قدمها السياب من خلال قصيدتي "حفار القبور" و"المومس العمياء".

"ضوء الأصيل يغيم كالحلم الكئيب على القبور/ واه كما
ابتسم اليتامى أو كما بهتت شموع/ في غيهب الذكرى
يهوم ظلهن على دموع/ والمدرج النائي تهب عليه
أسراب الطيور/ كالعاصفات السود/ كالأشباح في بيت

قديم/ برزت لترعب ساكنيه/ في غرفة ظلماء فيه(620)

"الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة/ والعابرون

إلى القرارة مثل أغنية حزينة/..../ من أي

غاب جاء هذا الليل من أي الكهوف/ من أي وجر

للذئاب..."(621)

وما من شك في أن القصيدتين كانتا تمثلان حذف نموذجين مؤثرين خلال تلك السنوات. ومن هنا يمكن الافتراض أن الشعراء تأثروا بهما وانطبعت موسيقاهما في أذهانهم ولنتابع هذه النماذج:

"أنا لا أريد سواك أنت وسوف نطفو جثتين/

لا بد أن نطفو. ونرسب يا مناي بلا انتظار/.../

نستودع الآهات دنيا ليس تشعر كالجدار/ أبداً

سنخلد لن نعود"(622)

"في الخندق المهجور عبر البحر قد ضمت يداه/

صور الحبيبة ــ كل ما ضمت يداه ومقلتاه من الحياه/

في الخندق النائي البعيد وقد تخبط في أساه"(623)

"كان الصباح كأنه كفن يلفع كل باب/ وجحافل

العمال تزحف في وجوم واكتئاب/ كمسارب

الديدان، تنأى. ثم تغرق في الضباب/ وصفير

ثعبان البحار"(624)

"الليل يخنق أغنيات الراقصين على النواح/ أضناهم

الرقص الطويل وأسكرتهم كأس راح/ أما الشكاة

... فليس يُضنيهم نواح"(625)

ويلاحظ من خلال النماذج التي قدمناها، أن القصائد التي اعتمدت البحر الكامل، هي في الغالب تجارب ذات حس حزين قاتم وإنها بالإضافة إلى ذلك تحتمل حركة متتابعة(626). لكنها لا تخلو من هدوء.

يحتل "الرجز" المرتبة الثانية في استعمال الشعراء الشباب خلال هذه السنوات(627) ولعل اكتشاف إمكانات بحر الرجز. كان من أهم ما حدث

للشعر العربي في حركته التحررية الجديدة(628) لقد تكشف هذا البحر عن إمكانات نغمية دلت على استعداده الكبير للمطاوعة بصورة خاصة من خلال التشكيلات الممكن استثمارها بالنسبة لإضراب السطر الشعري(629) وتعتبر قصيدة السياب "أنشودة المطر" أرقى نماذج الرجز المعاصر وأبسطها(630)

"عيناك غابتا نخيل ساعة السحر/أو شرفتان راح ينأى

عنهما القمر/.../ أكاد أسمع العراق يذخر

الرعود/ ويخزن البروق في الجبال/ حتى إذا ما فض

عنها ختمها الرجال/ لم تترك الرياح من ثمود/

في الواد من أثر"

فقد استعمل السياب في أضرب السطور الشعرية تفعيلتي: فعول وفعل... بعد أن أباح لنفسه تكرار تفعيلة الرجز أو زحافاتها مرة أو مرتين أو ثلاثاً أو أربعاً في السطر الواحد، وإن غلب عنده استعمال أربع تفعيلات(631) وقد أكد السياب هذا النمط من موسيقى الرجز في عدد من قصائده كقصيدة النهر والموت. وقصيدة "هياى كونغاي..."

"أود لو أطل من أسرة التلال/ لألمح القمر/ يخوض

بين ضفتيك يزرع الظلال/ ويملأ السلال/ بالماء

والأسماك والزهر"

وقد وجدنا شبهاً لهذا النمط من موسيقى الرجز في عدد من قصائد الشعراء "أحد والحرية والربيع" ومقاطع من قصيدة "الشمس تشرق على المغرب"(632) لكاظم جواد، وكبعض قصائد عبد الرزاق عبد الواحد "من ظلمة العراق" و"الخدر" (633) وكبعض قصائد موسى النقدي "يا ليتني" و"الموت في الليل" وفي عدد سواها من قصائد الشعراء.

ولكن هذه القصائد كانت بشكل عام تختلف عن نمط السياب فهي غالباً تلتزم "فعول" ضرباً للأسطر الشعرية طول القصيدة، غير مستفيدة من المراوحة بينها وبين "فعل" أو بين سواها من التفعيلات وواضح أن التزام "فعول" يكسب النغم رتابة تزيد من حدتها اضطرار الشاعر على جعل حرف مد في قوافيه ويمكن متابعة ذلك في قصيدة "مشهد" لكاظم جواد.

ثلاثة من حرس الليل السكارى سمعوا الشهيق

(فعول)

وصيحة الخنجر في الطريق

(فعول)

وكان أن لوح فتيان مشردون

(فعول)

تجتاحهم حمى يهرولون

(فعول)

على خيول الرعب انضاء يرددون

(فعول)

في طرف الشارع صيحات مشاجرة

(فعول)(634)

على أن شعراء آخرين لم يلبثوا أن أفادوا من تنويع الأضرب في الرجز من ذلك مثلاً قصيدة "إلى بعيدة" لسعدي يوسف(635)

كزهرة في الرمل أنت كالفرح

(متفعلن)

في موطني الصامت يا هادئة العيون

(فعول)

الكل في الدروب يرقصون

(فعول)

في المطر الناعم في المرح

(فعل)

الكل إلا أنت يا ناعمة العيون

(فعول)

الكل يرقصون

(فعول)

وحينما أجبت كالذاهل من بغداد

(فعول)

ضحكت في صمت وكان الأصدقاء يرقصون

(متفعلان) إلخ (636)

ويمكن للمتتبع أن يدرك أهمية هذا التنويع وحساسيته الموسيقية، حين يقارنه مثلاً ببعض القصائد التي التزمت ضرباً واحداً أو ــ اثنين(637). ولم تحسن انتقاءهما أو المزاوجة بينهما:

"كناي الصغير (فعول)/ وجهك والسماء (فعول)/

...../ يبرق في عيون (فعول) أمك في واحات

(مفعول)/ ليل عذابي الدامس الأخير (فعول)/ يبرق
في غابات (مفعول)/ لبنان في أنات (مفعول)/ إلخ(638)

فالنغم هنا رتيب، ليس فيه الحيوية التي يحتملها الزجر وقد زاد من هذه الرتابة، التزم الشاعر غالباً لعدد متساو من التفعيلات في الأسطر الشعرية.

وما يجدر التنبيه إليه أن الشعراء الشباب، لم يجدوا بأساً في أن يوردوا (فاعلن) ضرباً لقصيدة من بحر الرجز، رغم أن (فاعلن) هي ضرب للبحر السريع(639) ولننظر مثلاً في قصيدة "أغنية لا تدري إلى مهرب جريح"(640)

يا فارساً في الليل بيتي هنا
مستفعلن مستفعلن فاعلن
بيتي على الأنهار
مستفعلن مفعول
قف مرة / في الدار
مستفعلن / مفعول
قف مرة / في الدار
مستفعلن / مفعول
وأترك بقد / بي حلما / لينا
مستفعلن مفتعلن فاعلن
....
ليل بلا / ظلمة
مستفعلن / فعل
كأنما / عتمته / نجمة
متفعلن متفعلن فعلن
وفارسي ملطخ بالتوت
مفاعلن متفعلن فعول
ووجهه نجمة
مفاعل فعلن

يلي بحر الرمل الرجز بين الأوزان التي اعتمدها الشعر الحر وهو يحتل المرتبة الأولى عند سعدي يوسف وموسى النقدي ويستغرق حيزاً مهماً عند

البياتي وسعدي يوفق في تطويع الرمل للسرد ذي الطابع القصصي كما في قصيدة "الهارب الليلي"، ومرة أخرى أيها الفرنسيون "الليل في حمدان".

كل شيء ينهض الآن من الماضي الغريق/ هذه الليلة

من مايو... بفانوس.. وريح/ وكتابين وسروال

عتيق/ هكذا...(641)/ إنه الفانوس يهتز

ضئيلاً.. إلخ. (642)

"وافترقنا قبل أن يخبو اللظى قبل العناق/ ليت

لا كان التلاقي/ أي جدوى من حياتي/ والجماد

البارد المغمور لم يحفل بذاتي"(643)

"آه من عينيك يا أحلى البنات/ لا تقولي/ يدعون الحب

لكن في حدود الكلمات/ بسطاء ليس فيهم واحد يسأل

عني /نحن جئنا/ وانتظرناك هنا تحت الكروم"(644).

وتتوزع الأوزان الأخرى بين نماذج قليلة نسبياً من المتقارب والمتدارك (645) والهزج والسريع. يلاحظ في هذا أن قصائد بعض الشعراء تخلو من أبحر معينة. فنازك لم تستعمل الرجز وكاظم جواد لم يقرب من السريع ولا استعمل المتدارك. وعبد الرزاق وسعدي يوسف لم يستعملا الهزج أما موسى النقدي فاقتصر على "الكامل والرجز والرمل" أما بحر الوافر فقد أهمله أكثر الشعراء الشباب.

يتضح مما قدمناه أن الشعراء الشباب، رغم صعوبات عديدة استطاعوا عبر تجربة الشعر الحر، أن يغذوا موسيقى القصيدة العربية وأن يكسبوها حيوية تتناسب والحياة العصرية. عبر خروجهم على نظام الصدر والعجز، وحريتهم في تكرار التفعيلات. وحريتهم في تنويع التشكيلات والأضرب والزحافات. والتدوير، والخروج من وزن الآخر وتجربة استعمال البحور ذوات التفعيلتين، وصولاً إلى ما سمي بالجملة الشعرية. ولقد أتيح لهم خلال هذا أن يبتعدوا بالموسيقى الشعرية الجديدة على الجرس العالي والنغم الواضح الرتيب، ولا شك في أنهم خلال هذه السنوات كانوا في طور التجريب بين النجاح والإخفاق. ولهذا فإن أهمية محاولاتهم تنبع من الآفاق التي كانت تحتملها وتشير إليها. فقد تحقق أكثر ما حاولوه وترسخ وتطور في النماذج اللاحقة.

ولئن تحفظ بعض النقاد إزاء جرأة الشعراء الشباب في الخروج على القواعد الخليلية وعلى توسعهم في حرية تكرار التفعيلات وتنويع التشكيلات

والانتقال من وزن إلى آخر وعابوا عليهم أن هذه الحرية أخلت باتساق الموسيقى، ونبت بها عن الأذن العربية كما فعلت نازك الملائكة، لقد بارك نقاد آخرون تحرر الشعراء هذا، ودعوا إلى الإفادة والتوسع في التجارب والجديدة، بل لقد وجد بعض النقاد أن موسيقى الشعر العربي بحاجة إلى اعتماد "نظام النبر" من أجل إغناء القصائد بطاقات موسيقية جديدة(646).

وما بين هذا وذاك يمكن الباحث أن يلاحظ أن الدعوات التي ارتفعت من أجل اقتصار الشعر الحر على تكرار التفعيلة مع الالتزام بكل الضوابط الخليلية الأخرى. لم تستطع أن تحد من اتجاه الشعراء المتنامي إلى استيعاب كل الطاقة على تجديد الموسيقى ضمن منهج أساس هو مدى اتساق هذه الموسيقى مع التجربة واستجابتها لمعطيات الحياة الجديدة. وما من شك في أن الشعراء خلال هذا كانوا ــ ضمن اجتهادهم ــ معرضين للخطأ وقد جانبهم النجاح كثيراً كما حالفهم كثيراً. تماماً كما جانبهم النجاح وحالفهم في حدود تطوير الصور الشعرية، فتلك سنة التجربة. ولكن المهم خلال هذا كله هو ما استطاعت هذه التجربة إنجازه وتأكيده.

وطبيعي أن هذه الإنجازات ما كان يمكن أن تتحقق في ظل الالتزام بالضوابط الخليلية. وطبيعي أيضاً أن الحكم على نجاح تجارب الشعراء في هذا المجال سيبقى حتى سنوات طويلة رهناً بمقدار ما يستلهم الناقد والشاعر على حد سواء لذوق العصر وحركته وموسيقاه، وبطاقة هذه التجارب على البقاء ومن ثم قدرتها على الاغتناء والتطور. وهذا ما حدث فعلاً تدل عليه دراسة النماذج الشعرية التي قدمها الشعراء في السنوات التالية سواء على نطاق العراق أو على نطاق الوطن العربي.

وهذا ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأن مهمة الناقد إنما تبدأ من هنا أي إنه حري باستنباط حدوده النقدية من خلال التجارب الناجحة والآفاق التي تشير إليها.

ولكن. هل أعطى لتجربة الشعر الحر موسيقياً من المدى الزمني ما يجعلها صالحة لاستنباط حدود يمكن تعميمها باعتبارها ضوابط لا يمكن تجاوزها ــ كما فعل الخليل في استنباط ضوابط موسيقى الشعر التقليدي؟

الواقع أن تجربة خمسة وعشرين عاماً لا تسمح بشيء من هذا. وبمعنى آخر أن نازك الملائكة حين دعت إلى الالتزام بضوابط للموسيقى الجديدة كانت في الحقيقة تجور على حرية التجربة الجديدة، وتسلبها طاقتها في التطور ولما يمض على بدئها سوى عشر سنوات(647).

ولقد كان طبيعياً أن يحاول الشعراء الشباب عبر تجربة الشعر الحر أن يتحرروا من قيود القافية، لكي يستكمل الإطار الموسيقي الجديد مستلزماته.

تحدثنا نازك الملائكة عن محاولاتها في هذا المجال فتقول: إنها أخضعت قوافيها أحياناً لأكثر مما فعل سواها، وتشير إلى أنها رتبت القوافي مثلاً في قصيدة "مسامير" هكذا: "ا ب أ. ب ج ب. ج د ج" وفي "رماد" أب ب أ وفي "غرباء" أ أ ب ب أب(648).

ومفهوم من قول نازك: إن القافية عندها في حالة كهذه كانت تخضع إلى نظام مسبق، مفروض على العملية، وخارج عنها. ومن هنا جاءت نموذجها الأول من القصيدة الحرة خاضعاً لنظام يمكن متابعته خلال إثبات قوافي المقطع الأول من القصيدة:

"الليل ـــ الأنات. الأموات. تضطرب ـــ يلتهب ـــ الأهات

ـــ غليان ـــ أحزان ـــ الظلمات ـــ صوت ـــ الموت ـــ الموت ـــ الموت/

الفجر ـــ الماشين ـــ الباكين ـــ عشروناً ـــ للباكينا ـــ المسكين ـــ

العدد ـــ غد ـــ محزون ـــ صمت ـــ الموت ـــ الموت ـــ الموت.

أما السياب فقد جعل قوافيه في قصيدة "هل كان حباً" تسلك النظام الآتي:(649)

هياماً ـــ غراماً ـــ ابتساماً ـــ التلاقي ـــ باشتياقي ـــ إذا ما

أو أما ـــ شرابي ـــ صحابي ـــ بالحباب ـــ مكاناً ـــ شفتانا

التهاب ـــ اقتراب ـــ تستجيبي ـــ قريب ـــ حبيب ـــ

الشفاها ـــ ثم آها ـــ عن هواها ـــ يا هواها ـــ الطروب

يذوب ـــ التثاما ـــ آنا ـــ أرجوانا ـــ السجين ـــ خبريني(650)

على أن الشعراء الشباب لم يلبثوا أن تمردوا على التزام نظام لقوافيهم. فنوعوا فيها وتركوها تجري "كما يشاء السياق"(651) ففي قصيدة "مر القطار" (652) تتابع القوافي على الشكل الآتي:

"المدى ـــ بليد ـــ البعيد ـــ الغدا ـــ الجهات

القطار ـــ النهار ـــ القطار ـــ السكون ـــ النائيات

وهو ـــ الحالمات إلخ...".

وفي قصيدة "أساطير"(653) للسياب نتابع القوافي بهذا الشكل:

"الزمان ـــ الباليه ـــ الهاربة ـــ ميتان ـــ السراب

شهاب ـــ النضار ـــ الرغيف ـــ الكثيف ـــ انتظار

عاشقان إلخ..".

ومثل ذلك في قصيدة "عقم" لبلند الحيدري(654) الطريق ــ عميق ــ السكوت ــ تستفيق ــ دار ــ صغار

الطريق ــ المتأففات ــ بريق ــ الذكريات ــ العتيق

يسألون ــ يضحكون... إلخ.

وقصيدة "مشهد" لكاظم جواد(655).

الشهيق ــ الطريق ــ مشردون ــ يهرولون ــ يرددون.

مشاجرة ــ الدماء ــ الفضاء ــ محاوره ــ سكون ــ واجمون

النجيع ــ الصقيع". إلخ.

يتضح للدارس من خلال الأمثلة التي قدمناها ومن سواها أن الشعراء السباب رغم خروجهم على النظام المسبق للقافية، ارتضوا مع هذا لقوافيهم نظاماً عاماً ما كان ــ دون شك، أكثر تحرراً.

ويبدوا أن خواص هذا النظام تتحدد بـــ:

تكرار القافية سطراً بعد آخر: ولكنهم لم يطيلوا في ذلك، فالقوافي غالباً تكتفي بالتكرار خلال سطرين أو ثلاثة وقد تصل إلى أربعة ففي قصيدة المخبر(656) مثلاً للسياب تتابع القوافي المكررة هكذا:

الحقير ــ الخفير ــ الغراب، الخراب، الذئاب ــ الجريدة

المديدة ــ النضال ــ الرمال ــ الجائعين، المتطوعين

ــ حين، الشامتين ــ إلخ....

وفي قصيدة الأفعوان لنازك(657):

المروج اللجوج ــ الجليد، البعيد ــ الانتظار، الفرار

المخيف، الخريف ــ الباردة، الحاقدة إلخ....

وفي قصيدة ريح الجنوب للبياتي(658)

السجين، الحزين، السجين ــ الجنوب، الغروب

الدروب ــ المصير. الغدير، الوعير، نسير، نسير

يكون، يكون، السجون إلخ....

وفي قصيدة صراع(659)

"الصراع، شراع، ذراع، الوداع ــ الجبان

المهان ــ ارتياع إلخ....

ومع هذا فثمة من الشعراء من التزم بقافية واحدة طوال القصيدة. ومن ذلك مثلاً قصيدة ساعي البريد(660) لبلند الحيدري وقصيدة "انتظار" للبياتي(661) على أن هذه القصائد على الأغلب قصيرة وأقرب إلى النمط التقليدي. ترديد القافية أو ترجيعها بين السطور. وقد أفاد من هذا النظام كل الشعراء الشباب. إننا نلاحظ ذلك في قصية في جبال الشمال لنازك:

قطار. ثقيل ــ طويل ــ قصار ــ الظلال ــ الجبال ــ البشر

المنحدر ــ حزين ــ أثر ــ الحنين ــ القاتلة ــ الحزين

إلخ....

ونلاحظه مثلاً في قصيدة "دير ياسين" لكاظم جواد:

النشيد ــ الوليد ــ النجوم ــ التخوم ــ الوحيد ــ الحقول

الحريق ــ الأفول ــ الغريق...".

وقد تتباعد القوافي المرددة أحياناً. من ذلك مثلاً قافية النون في قصيدة "أحد الجزائريين الخمسة" لسعدي يوسف:

"الزيتون ــ الحب. الشعب ــ البغضاء. الحمراء

المخبرون... إلخ

وقافية التاء في قصيدة "لعنة بغداد" لكاظم جواد:

شاحبات ــ الربيع ــ تنام ــ الحزين ــ المروج

المرير ــ الذئاب ــ الذباب ملطخات.. إلخ..

ومنح الترديد لقصيدة الجديدة طاقة على التنويع في النغم وتداخله بما خفف عنه رتابة التكرار ووازن تتابع قافية من نوع واحد.

اعتماد قافية أساسية للقصيدة غالباً أو للمقطع الواحد وقواف فرعية:

ففي قصيدة غارسيا لوركا للسياب(662) يعتمد الشاعر قافية الراء الساكنة أساساً نلاحظ ذلك في:

تنور ــ الجياع ــ يفور ــ الشرور ــ شراع ــ المطر

الشرر ــ الرضاع ــ الثمر ــ السرر ــ الشعاع ــ كالقمر

كالحجر ــ البصر ــ الربيع ــ نجيع ــ الكتاب

النهر ــ العباب ــ القدر.

ففي هذه القصيدة التي تنتظم عشرين سطراً، تحتل قافية الراء تسعة أسطر (المطر. الشرر) مضافاً إليها قافية راء أخرى (تنور. يفور. شرور).

وبذلك تغدو "الراء" هي المناخ الأساسي لموسيقى القافية وتصبح قافية العين قافية فرعيه (الجياع ــ الرضاع ــ الشعاع) مضافاً إليها قافية (الربيع ــ نجيع) فضلاً عن (العباب الكتاب)

ومن ذلك أيضاً قصيدة "حب قديم" لبلند(663)

تذكرين ــ تذكرين ــ تذكرين/ صغار ــ صغار ــ صغار

تذكرين ــ الحزين ــ سنين ــ انتظار ــ القطار ــ كثار

يدي ــ موعد ــ تتلفتي ــ الدفين ــ الآخرين

الدفين ــ تذكرين ــ تذكرين ــ تذكرين.

ومثلها أيضاً قصيدة كاظم جواد "بغداد عام 1954"(664)

"الكهرباء ــ مقفرة ــ الضياء ــ مقبرة ــ الدماء

المبعثرة ــ البكاء ــ النساء ــ المساء ــ مزمجرة

رجاء ــ الشقاء"

وليس شرطاً أن تكون القافية الأساس هي الأكثر عدداً في القصيدة. إنما يكفي أن تكون القافية ظاهرة النغم، موزعة في القصيدة توزيعاً سليماً. ويتجلى ذلك في القصائد الطويلة. ففي قصيدة "مدينة بلا مطر" تبرز قافية الهاء مع الألف المطلقة (حماها.. موتاها..) إلخ. وتتوزع القصيدة توزيعاً نغمياً متوازياً. وفي قصيدة المومس العمياء تتوزع قافية النون على اختلافها القصيدة وتكسبها نغماً إضافياً. إلخ...

ولقد مال الشعراء بشكل عام إلى القوافي الساكنة: إننا نتابع ذلك مثلاً في عدد من قصائد (أساطير) وأكثر قصائد "شظايا ورماد" و"أغاني المدينة الميتة" و"أباريق مهشمة" ولئن كان تسكين القوافي قد أفاد الشعراء في التخلص من الضرورات النحوية التي يستدعيها إثبات الحركة، إنه في الوقت نفسه قد أثر في موسيقى القصائد الجديدة، فافقدها التنويع الذي يمكن أن ينشأ من الحركة والسكون أو من الجمع بين عدة حركات وجعل في القصيدة رتابة نجمت عن تتابع السكون في نهايات الأسطر الشعرية وميزها بنوع من الوقف الحاد، وجعل القافية نهاية للسطر الشعري، وبذلك حال بين السطر من أن يفضي نغمياً إلى السطر الذي يليه، وعرقل علاقته المعنوية به، وجعل "التدوير" صعباً. فكان

الشاعر في حالات كهذه يضطر إلى قطع الجملة الشعرية المستمرة بقافية ساكنة من أجل تفادي التفريط بتتابع قوافيه:

"ما زال أعداء الحياة يزاولون/ تجارة القول المزيف والرقيق"

"والحقل أخفته الثلوج/ عن زارع الورد الحزين"(665)

"إنها تقطع في سجن بأعماق الجزائر/ عنقي"(666).

ولعل أثقل ما فعله الشعراء هو قطعهم من أجل القافية بين المضاف والمضاف إليه:

"يا أخت روحي في عيوني، في فضاء /صحراء حي/ في

عميق/ جرحي"(667)

على أن بعض الشعراء لم يلبثوا أن تنبهوا إلى رتابة القافية الساكنة فلونوا قوافيهم بالحركة والسكون وأفادوا من ذلك في القصائد التي تحتمل تعدد الأصوات وتنوع الأجواء: لنتابع ذلك في قصيدة أغنية في شهر آب

تموز يموت على الأفق/ وتغور دماه مع الشفق/

في الكهف المعتم والظلماء/ نقالة إسعاف سوداء/

وكأن الليل قطيع نساء /كحل وعباءات سود/ الليل

خباء/ الليل نهار مسدود"(668)

وفي قصيدة "أبيات بسيطة"(669) لسعدي يوسف

"الساعة العاشرة/ وفي القرى تخبو المصابيح/

النخل والريح/ وفي فؤادي نجمة ساهرة/ والساعة

العاشرة/ إلخ./.

ولئن كانت حركة السكون قد استوعبت أكثر قوافي الشعراء كان أكثر الحركات التي استعملوها عادة هي حركة الكسر وأقل منها حركة الضم.. والأقل هو الفتح...

وقد انتبه الشعراء إلى ضرب من القافية أسموه "القافية الداخلية" معبرين بذلك عن تردد القافية ولكن داخل حشو السطر الشعري.

"ومن خلال/ عطش الرمال إلى المياه"(670)

"أصوات أطفال صغار/ يتدحرجون مع النهار على الطريق/

ويسخرون بأمسنا بنسائنا المتأففات/ بعيوننا المتجمدات

بلا بريق(671)

"زهدتها بنا حفنة من نضار/ خاتم أو سوار، وقصرٍ مشيد"(672)

"بعدما أنزلوني سمعت الرياح/ في نواح طويل تسف النخيل(473)

"وأشم رائحة التراب وألثم الحجر الصغير/ وأكاد افترس

النجوم/ وأسب من صب العذاب/ على طول العمر.."(674)

"إنها الثورة في الحزن العميق/ هذه الليلة من مايو..

ستمضي يا صديقي"(675)

ولا شك أن للقافية الداخلية علاقة ما بالتدوير الذي غدا يتجه للجمع بين سطرين أو أكثر في جملة شعرية واحدة.

"وهذا قبرنا: أنقاض مئذنة معفرة/ عليها يكتب اسم محمد والله/

على كسر مبعثرة/ من الأجر والفخار

"ولكن مرت الأعوام، كثرا ما حسبناها بلا مطر، ولو قطرة،

ولا زهر ولو زهرة، بلا ثمر. كأنَّ نخيلنا الجرداء أنصاب

أقمناها، لنذبل تحتها ونموت"(676)

كانت هذه من دون شك إنجازات حققها الشعر الحر في مجال التحرر من قيود القافية وتطوير الموسيقى الشعرية. فهل كان مدى ما حققه الشعراء الشباب في هذا المجال يتناسب واتجاههم إلى التحرر؟ هل يتناسب مثلاً مع ما حققوه في مجال التحرر في الوزن؟

الواقع: أن الشعراء في مجال القافية كانوا أكثر التزاماً وأقل جرأة. إننا نكتشف ذلك من خلال تشبثهم بالقافية ــ رغم تنويعها ــ سواء بالتكرار أو الترديد. وقد كان هذا الالتزام في أحيانٍ كثيرة يعبر عن حقيقة أن الشعراء الشباب ظلوا مأسورين إلى رنينٍ الموسيقى التقليدية ومتشبثين بوحدة السطر الموسيقية التي جعلوا القافية حداً من حدودها. ولقد أدى بهم هذا الالتزام في أحيان كثيرة إلى التفريط في بعض المقومات الفنية من أجل الحرص على القافية: ويمكن ملاحظة ذلك خلال الأمثلة التالية:

"وخبا بعيداً في السكون /.../ لم يبق في نفسي سوى

رجع وهون"(677)

"مع أمس البعيد/... / في الفضاء المديد /.../

وهو مثل القدر سرمدي أبيد"(678)

"من قبوه الأرضي تضرع والمصير /.../ والريح تطمسه وفي القفر

الوعير /أرض العبيد/ كانت تلوح كما نريد..."(679)

"قبرتي العزيزة يا سدوم/ لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم"(680)

"ألا تخاف/ ألا يواليك ارتجاف"(681)

"ولا نرى وميض نار/ وكالعصافير على جمر بلا أوار"(682)

والأمثلة كثيرة. هي جميعها تعكس ولع الشعراء بالتزام القافية واضطرارهم إلى أن يوردوا في السطر الشعري كلمات زائدة عن حاجة المعنى، أو غريبه على سياقه، مما يؤثر على مستواه الفني.

ويلفت انتباه الباحث في مجال التزام القافية. إن هذه القافية تجيء في الغالب صفة أو مضافاً إليه أو مسبوقة بحرف جر: ففي قصيدة الحديقة المهجورة(683) مثلاً نتابع القوافي على الشكل التالي:

البيت القديم ــ أجنحة الفراش ــ زنابق سود عطاش ــ أسراب

العصافير الجياع ــ تحلم بالرحيل ــ نافرة العروق ــ /.../

سوى قش وطين ــ نوافذ البيت القديم ــ مخالب الموت الصموت

خيوط العنكبوت ــ من قلب السكون ــ يا ريح الشمال ــ عبر

البحيرات... والتلال ــ إلخ...

وفي قصيدة في جبال الشمال:

ــ السكون ثقيل ــ الطريق طويل ــ الليالي قصار

وراء الظلال ــ وراء الجبال ــ على المنحدر ــ مكفهر حزين

(على كل فجر أثر) ــ بالأسى والحنين ــ شبح الغربة

القاتلة ــ في جبال الشمال الحزين ــ شبح الوحدة القاتلة

في الشمال الحزين ــ سئمنا الطواف ــ وعدنا نخاف ــ

ليالي الغياب ــ عواء الذئاب ــ إلخ...

وفي قصيدة في ليالي الخريف(684) الخريف الحزين (يطغي على الحنين) ــ الضباب الثقيل ــ

زوايا الطريق ــ الطريق الطويل ــ السكون العميق

(توقد الذكريات) ابتساماتك الشاحبات ــ الطريق

البعيد...."

ومثل هذا نلحظه في قصائد أكثر الشعراء. وهو يؤثر من دون شك في صياغة المقطع الأخير من البيت الشعري ويزيد من رتابة القصيدة.

وخلال هذا كله يعجب الدارس أن الشعراء لم يجربوا خلال هذه السنوات التحرر من القافية جزئياً أو نهائياً. فلم يقع بين أيدينا نموذج لقصيدة استطاعت أن تستغني عن القافية، أو تتحاشى طغيانها. يشذ عن ذلك عدد من القصائد التي تضمنت سطوراً لم يجد الشعراء بأساً من أن يتركوها في القصيدة دون أن يتخذوا من الكلمة الأخيرة فيها قافية بالتكرار أو بالترديد. من ذلك بعض قصائد البياتي وكاظم جواد وسعدي يوسف:

ففي قصيدة مذكرات رجل مجهول مثلاً نتابع نهايات الأشطر كما يأتي:

سعيد. الجنوب. الحسين. آنذاك. الحياة.

الطويل. الحزين. لا يزال. الحياة. تكون. الكبير

الضياع. الظلال. الحزين. الآخرين. الكبير

التراب. طيبون. الوقوف. جائعين.

q q

الفصل الثاني
اللغة

لقد كان طبيعياً أن تتأثر لغة القصائد الجديدة بمجمل الظروف التي شهدتها هذه الحقبة، سواء من حيث مفرداتها أم تراكيبها "فاللغة الحية تتفاعل مع المجتمع... أي أنها تتطور، وهي حين تتطور. ينشأ بينها وبين المجتمع اتصال فسيولوجي، ووظائف عضوية"(685) "لقد كان المجتمع العربي الذي ورثنا منه أدبنا ولغتنا الكتابية مجتمعاً إقطاعياً زراعياً.. ومن شأن الزراعية الجمود. فلم يكن هناك ما يدعو إلى تغيير العقائد والأخلاق والكلمات الزراعة. ومن ثم لم يكن هناك ما يدعو إلى تغيير الأدب. إن كل محاولة للتغيير كانت تجمد لأنها تناقض الاستقرار الزراعي.

إن التطورات التي شهدها العراق والبلدان العربية، كانت تغييرات تتجه إلى الصناعة بحيث أحس كثيرٌ من المتفتحين على المجتمعات الصناعية المتطورة بوجدانِ عصرهم(686) فاهتم الشعراء والنقاد خلال هذه السنوات باللغة. تذكر مثلاً نازك الملائكة في مقدمتها "لشظايا ورماد" أن الأديب المرهف سيدخل "تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم، ويدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة".

وهي تشير إلى أن "الألفاظ تصدأ وتحول، وتحتاج إلى استبدال بين حين وحين".

ويؤكد السياب هذا المعنى فيقول إنه "من بين الأشياء التي يؤكد عليها الشعر الحديث:

الاهتمام باللفظة. وليس معنى هذا أن الشعراء القدامى، لم يكونوا يحسنون استعمال الألفاظ. ولكن معناه أن الشاعر الحديث الذي خلف لــه الأوائل إرثاً هائلاً من الألفاظ، التي رثت لكثرة ما تداولتها الألسن والأقلام، مكلف بأن يعيد

إليها اعتبارها، أن يخلع عليها جدة، وينفخ فيها من روح الشباب. ولكل لفظة تاريخ يختلف من لغة إلى لغة. ولها كيان خاص يستمد ألوانه من ذلك التاريخ ومن استعمال الشاعر لها(687).

ويشير بلند الحيدري إلى محاولة الشعراء التعبير عن الحياة الحاضرة "بأسلوب بسيط إيحائي ولغة تقارب لغتنا وأوصاف من مظاهر حياتنا. وهو يعيب على بعض الشعراء أنهم درسوا لغتهم كما يدرسون لغة أجنبية لا تحمل حيوية لغتنا اليومية". وظل الأدباء والشعراء منا يتعاملون بعملات نقدية أثرية. فالديباجة عباسية واللغة قاموسية والأوصاف من مظاهر مدنية سابقة"(688).

ويتحدث نهاد التكرلي في المقال الذي كان يزمع أن يجعله مقدمة لمجموعة أباريق مهشمة عن موضوع اللغة والكلمة: فيؤكد أن مهمة الكلمة في الشعر تختلف اختلافاً جوهرياً عن مهمتها في النثر "إن الكلمات لا تكون في الشعر أدوات بل تصبح غايات بحد ذاتها" وهو يطبق ذلك على شعر عبد الوهاب البياتي. فيرى أن اللغة بالنسبة لعبد الوهاب "لم تعد أداة يستخدمها واختار لنفسه الاتجاه الشعري الذي يعتبر الكلمات كأشياء لا كعلامات. وهذا هو السبب الذي جعلنا نقول عنه بأنه يقوم بخلق الكلمات من جديد، وأنه بعد أن يطهرها من ابتذال الاستعمال، تخرج وقد تجسدت انفعالاته وعواطفه وأفكاره. وهنا يحدث تغيير هام في الاقتصاد الداخلي للكلمات إلخ...(689)

وتقدم مجلة الثقافة الجديدة وهي تعرض لآراء بعض نقاد الواقعية الحديثة في الشكل ملاحظات عن اللغة ننقل منها ما يلي: "إن تهذيب الأسلوب واللغة لكاتب كبير هو عمل خلاق يرتفع بمستوى اللغة القومية نفسها. وله تأثير دائم ومستمر، كما أن صفات اللغة الخاصة تحدد كثيراً من الأسلوب ويمكننا القول إنه ما أمكن صنع أسلوب جميل إلا عندما وجدت لغة حية، في صلة قوية مع اللغة الشعبية. ولما كان الشعب هو الخالق الأول للغة، فهو يكون إلى حد ما سيد لغة الكاتب الكبير.. إن الكاتب يشارك الشعب في الخلق اللغوي والتعبيري"(690).

ويعكس مجمل هذه الآراء إحساس الشعراء والنقاد على حد سواء بأهمية تطور المفردة ومن ثم التركيب واللغة الشعرية. ولقد كان هذا الإحساس في الواقع يعبر عن ضرورة لازمة لعملية التجديد في المجتمع بشكل عام. هذا التجديد الذي انعكس في الأدب عامة والشعر خاصة عبر التجربة الشعرية الجديدة "فقد صار من الواضح أن شعر هذه التجربة يتعامل مع اللغة تعاملاً

خاصاً وجديداً ــ كما يتعامل مع ظواهر الحياة نفسها بنفسه المنهج. لقد أدرك الشعراء الشباب "أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة فليس من المعقول في شيء، بل ربما كان من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة(691).

ولكن إدراك الشعراء هذا كان محكوماً بجملة من العوامل الذاتية والموضوعية. لقد مر بنا مثلاً أن النموذج السائد للقصيدة ظل يتمثل في شعر الجواهري ذي الطابع التقليدي ــ واللغة القديمة نسبياً. وكان هذا يعني أن جمهور الشعر، بما في ذلك الجمهور ذو الاتجاه السياسي، كان ما يزال مرتبطاً بهذا النموذج بجملة عوامل المحنا إلى بعضها سابقاً. بل لقد كان الشعراء الشباب الذين بدؤوا التجربة معجبين بشعر الجواهري، ولقد حاول بعضهم أن يقلده، واقتبس منه آخرون ورأينا كذلك أن الشعراء الشباب ظلوا حتى حقبة متأخرة يقدمون نموذجين أحدهما تقليدي وآخر حر وبلغتين مختلفتين. ويمكن أن نقدم لذلك نموذجاً للسياب ففي قصيدة مرثية الآلهة للسياب:

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع

ثم يقول:

أعنقاء من صحراء نجد تقحمت بها مغرب الشمس البعيد الزعازع

أم أنسل من أهرام فرعون هاجع وفته انتقاص الدود منه المباضع

ومن ليس يحيا لن يرى وهو هالك فلو كان يحيا ما عدته الفواجع

ونقرأ لــه من النمط الحر:

"ناديت مربية الأطفال الزنجية /الليل أتى يا مرجانة/
فأضيئي النور. وماذا؟ إني بردانة/ ونسيت أما من
أغنية /بم يهذر هذا المذياع/ في لندن موسيقى جاز
يا مرجانة/ فاليها إني فرحانة/ والجاز من الدم
إيقاع"(692)

وكان لثقافة الشعراء الأدبية واللغوية أثر في لغة الشعر الجديد.

لقد مر بنا أن بعضهم أكمل دراسة الأدب في (قسم اللغة العربية) في دار المعلمين العالية. أو في كلية الآداب. وقد مكنت الدراسة هؤلاء الشعراء من أن

يكونوا قريبين من الشعر العربي القديم. ومن الطبيعي أن ينعكس أثر ذلك في حدود متفاوتة على لغة القصائد التي أنتجوها خلال تلك السنوات. هذا فضلاً عن اهتمام الشاعر نفسه باللغة والتراث.

فالسياب مثلاً لم يكمل دراسته في قسم اللغة العربية في دار المعلمين العالية، بل انتقل بعد أن قضى سنة فيه إلى قسم اللغة الإنكليزية. ومع هذا فقد كانت لغته بشكل عام أقرب إلى اللغة التراثية تركيباً ومفردات نتيجة قربه من النماذج التراثية وتأثره بعدد من الشعراء القدماء(693). ونتيجة ممارسته كتابة الشعر على النمط التقليدي. في الوقت الذي تكاد تخلو لغة البياتي (وهو ممن أكملوا دراستهم في قسم اللغة العربية) من التأثيرات التراثية. بل إنها لتبدو أحياناً ركيكة وفقيرة قياساً إلى التراث اللغوي الذي تتمتع به قصائد السياب ونازك الملائكة مثلاً.

وفي مقابل هذا كان ثمة بين الشعراء الشباب من لم تتهيأ لــه أسباب الدراسة ولم تضعه ظروفه العامة والخاصة قريباً من التراث، كبلند الحيدري وحسين مردان وموسى النقدي. ويتجلى أثر هذا في شعرهم بشكل واضح فالمتتبع يدرك أن هؤلاء كانوا بشكل ما أقدر عن تجديد لغتهم لأنهم لم يقعوا تحت تأثير اللغة التراثية شأن غيرهم. وبهذا كانوا أجرأ من أصحابهم على اللغة في مجالات سنتعرض لها بعدئذ.

ولقد تأثر الشعراء الشباب عامة بلغة القصائد التي كانت سائدة في بدء نشأتهم الشعرية. فعدا عن لغة القصائد التي كانت تقدمها نماذج الجواهري، كان ثمة نموذج اللغة عند (إلياس أبو شبكة وعمر أبو ريشة وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل والشابي... وسعيد عقل ونزار قباني). إن الباحث لا يعدم مثلاً أن يجد تأثير لغة (إلياس أبو شبكة) في العديد من قصائد الشعراء الأولى، وبشكل خاص قصائد بلند ذات النمط التقليدي. ولا شك في أن لغة هؤلاء الشعراء، كانت متطورة بحدود متفاوتة، قياساً إلى اللغة التراثية وقد أفاد الشعراء العراقيون الشباب منها في تطور لغتهم.

وكان لا بد أن تتأثر لغة الشعراء بالنماذج الأجنبية التي أخذ اطلاعهم عليها يزداد بوتائر متسارعة. وكان انصراف بعض هؤلاء الشعراء إلى محاولة قراءة الشعر الغربي بلغته الأصلية توسع من دون شك من آفاقهم، وتغني حاستهم اللغوية. هذا فضلاً عن تأثير ما ترجم من شعر غربي على لغة الشعراء عامة.

إن مجموع هذه العوامل، مقترناً بما كان يتردد من آراء نقدية في مجال اللغة الشعرية، وبحساسية كل شاعر على حدة تجاه اللغة، وقدرته الذاتية على الجرأة أو الخضوع للتقاليد اللغوية، كان تصوغ في الواقع الجانب الأهم من إطار اللغة الشعرية التي اصطنعها الشعراء الشباب.

وفي مجمل عملية التطور هذه كان طبيعياً أن تؤدي التيارات الفكرية، ومن ثم الاتجاهات السياسية أثرها في صياغة الإطار اللغوي للتجارب الشعرية.

فقد نجم عن اهتمام اليساريين والماركسيين بإيصال النتاج الأدبي للجماهير وتأكيدهم أهمية اللغة الشعبية أن تحولت لغة الشعر لدى فئة غير قليلة من الشعراء إلى نمط من التبسيط أوقعها في النثرية والركاكة والعامية. إلا أن هذا الموقف الذي كان ينطوي على قدر كبير من التحرر إزاء اللغة استطاع أن يغني اللغة بنوع من المفردات والاستعمالات الجديدة، عبر الجرأة على التغيير والتشجيع عليه.

أما الاتجاه القومي فلقد ظل بشكل عام محافظاً في نظرته إلى اللغة بوصفها تراثاً مقدساً ولهذا ظل هذا الاتجاه خاضعاً لضوابط اللغة القديمة، وشاجباً كل خروج على هذه الضوابط والحدود، لأنه يعدُّ انتقاصاً من التراث.

ولقد برز في خلال هذين الاتجاهين اتجاه ثالث متطرف في نظرته إلى اللغة. فهو لا يولي التراث اللغوي احتراماً وتقديساً. بل يدعو إلى التحرر من كل الضوابط القديمة. ولا يعني باللغة الشعبية. ولا يعنيه إيصال الشعر إلى الجماهير. بل يدعو إلى أن ينجز كل شاعر لغته ومفرداته الخاصة عبر حرية غير مقيدة إلا برغبة الشاعر وتجربته. وقد نجم هذا الاتجاه عن مجموعة من التأثرات بالاتجاهات الغربية، وبشكل خاص الاتجاه نحو ما يسمى بالشعر الخالص (ولم يكن لهذا الضرب تأثير كبير في المحيط الشعري في العراق).

ولقد تبادلت هذه الاتجاهات تأثيراتها وتركت في لغة الشعر ظواهر متداخلة سواء في المفردات أو التراكيب.

من خلال هذا كله، يمكن أن يتبين الباحث المصادر الأساسية للغة الشعر الحديث ويمكن تقسيم هذه المصادر كما يأتي:

المصادر الأدبية

يشكل التراث الأدبي والشعري بشكل خاص مصدراً من المصادر التي ينبغي البحث عن آثارها في لغة الشعر الحديث. ذاك أنه من غير المعقول أن

تكون هذه اللغة. مهما نزعت إلى التجديد ـ منفصلة عن اللغة التراثية لأسباب عديدة من بينها، أن لغة التراث كانت حاضرة في وعي الشعراء الشباب وثقافتهم سواء عبر دراستهم(694) أو عبر متابعتهم الشخصية(695) فضلاً عن النماذج الشعرية السائدة التي كانت متأثرة بالتراث كالجواهري والرصافي وشوقي وحافظ إلخ..

ولقد تحدد موقف الشعراء الشباب من اللغة التراثية في البدء برفض المفردات القديمة القاموسية، والدعوة إلى تجديد هذه المفردات.

وهو موقف سبق إليه المهجريون والشعراء اللبنانيون. ومع هذا فالمتتبع لا يعدم أن يجد مع هذا في نماذج الشعراء الشباب مفردات قديمة من نوع:

"المغير. العارض السحاح(696) والرغام. والتمائم. والأطمار(697) ونؤ. وأطياف. آل، ومسوح(698) وإقباء القنن(699) على أن هذا الضرب من المفردات لم يلبث أن انحسر من لغة الشعراء الشباب فنحن لا نكاد نعثر في قصائد سعدي يوسف، "51 قصيدة" إلا على عدد قليل جداً من المفردات القديمة.

أما الجوانب التراثية الأخرى، وبشكل خاص ما يتعلق بالتراكيب فلقد سكت عنها الشعراء عامة. وأغفل العناية بها عدد غير قليل منهم، أما تحت تأثير رد الفعل العام من اللغة التراثية أو لعدم تمكنهم منها أو لجهلهم بها. ولقد نجم عن ذلك فقر في المفردات وضعف في التراكيب سنتعرض لـــه بعدئذ.

تنهض لغة السياب نموذجاً واضحاً على أثر التراث في لغة الشعر الحر.

إن من يتدارس لغة قصائده لا بد أن يكتشف أن السياب كان على صلة وثيقة بالتراث انعكست في شعره بشكل يندر أن نجد لـــه شبيهاً في قصائد أصحابه.

والسياب يكثر من استعمال الكلمات القديمة نسبياً. من نوع "اسفع. الأجاج مرزم. لافح من هجير. الشمأل ــ شأو. المذال.. إلخ.." وهو حين يقرر أنه "لا بد للشاعر من ذخيرة ضخمة من الألفاظ"(700) لا يهدف إلى تأكيد قيمة نقدية بقدر ما يرمي إلى التأكيد على مزايا قصائده. ذاك أن السياب يمتلك قاموساً ثرياً ومتنوعاً من الألفاظ تحتل فيه المفردات القديمة حيزاً نسبياً كبيراً.

على أن ما يثير الانتباه أن هذه المفردات لا تبدو نابية غالباً خلال الجو الشعري واللغوي العام لقصائده..

في قوله:

"عشرون عاماً قد مضت وأنت غرثى تأكلين/ بنيك من

سغب، وظمأى تشربين/ حليب ثديك وهو ينزف

من خياشيم الجنين"(701)، لا تبدو كلمتا غرثى و"سغب" نابيتين في السياق ذلك أنهما تردان في مناخ لغوي متكامل، بل لعلهما تملكان أن تضيفا ظلالاً نفسية وفنية إلى المعنى. حتى وإن لم يدرك القارئ معناهما القاموسي لأن الجو العام يشجعه على أن يحدس المعنى.

لا نبالغ حين نذهب إلى القول بأن السياب استطاع بما يملك من مكانة شعرية أن يعيد إلى عدد من الألفاظ القديمة طاقتها على التجدد والشعر وأن يفجر فيها المعنى من خلال الاستعمال المرفق. ففي قصيدة "النهر والموت" مثلاً يمكن أن نتابع:

"أجراس برج ضاع في قرارة النهر" و"يدلهم حنين" و"اغتذى فيك مع الجزر إلى البحر" و"أرهف الضمير".

إن "قرارة واغتدى" هي ألفاظ تبدو قديمة نسبياً إلى ما يستعمله الشعراء الشباب. ولكنها في سياق الاستعمال تتفجر عن طاقة شعرية متجددة. فضل السياب، أنه استجاب لها من خلال مخزونة، وسخرها للعمل الفني. وتلك بشكل عام مزية لــه على سواه من الشعراء الذين كانوا يعانون من فقر في المفردات، ومن ضعف الحساسية تجاهها.

"ويدخل في إطار استيحاء مناخ القصيدة القديمة حمل بدر ــ مثلاً ــ جموع التكسير من غير العاقل على جموعها من العقلاء...".

فهو يقول مثلاً "زحم الخليج بهن.." بدلاً من أن يقول بها و"الأمواج رنحهن" بدلاً من "رنحها" و"القرى المتهيبات" بدلاً من المتهيبة"(702).

ويتصرف السياب تصرفاً متمكناً في جمع المفردات. من ذلك جمعه لتلوين على تلاوين وجذوة: جذى. وثدي. ثدى. وسفينة سفائن. وحافة حفافي.

والسياب جريء على الفعل جرأة تستجيب لانفعاله وحساسيته عبر مطاوعة مخزونة اللغوي: تشظ. تضوأ. تحتز. نخطفاك. تند آهتُكِ. هينم. يأزف. يسبر. ويكتسب هذه الأفعال قوتها لدى الاستعمال:

"لكن لي من مقلتي إذ تتبعتا خطاك/ وتقرتا
قسمات وجهك أبرتين.."
"الحقد كالتنور في/ إذا تلهب..." "قد
أمعن الباكي على مضض.."
"لا تسمح الدم عن يديك فلا تراه وتستطير/ لفرط
رعبك... واحتضن الخطايا/ بأشد ما وسع
احتضاني..."(703)

فواضح أن كلمة "تقرتا" مثلاً في البيت ــ مهما بدت قديمة وغير مألوفة نسبياً ــ هي كلمة دقيقة وموحية. ولست أدري كيف يمكن استبدالها بسواها.

ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن كلمة "تند آهاتك.."…. وتتميز الأفعال عند بدر ــ تحت ثقل حاجته إلى المبالغة واستجابته إلى الانفعال بالتأكيد والتضعيف وبالصياغة الغريبة:

شيء ترجج. تلتز. تضوأ. تحتز. تخطفاك. ترتخص. تدفع. اهترأ. ادنأت. تجتذبان. اختض. نض. انسح. استنزلوها. شط. تطفأ..

ويولي بدر عناية بالأفعال والأسماء التي تعبر عن الصوت:

نقرُ الدرابك. الجدول الهدار. النشيج. وهوهة الدماء. الزغاريد تصدى. نبر من أذان الفجر. قفقفة الضحايا. وسوسة السنابل. محار يصلصل. رصاص ابح الصدى. زفة السنبل. إلخ(704).

والتركيب عند بدر متين جزل حافل بأساليب الاستفهام والنداء والتعجب والقسم والشرط والتقديم والتأخير وما من شك في أن متانة التركيب عنده جعلت أسلوبه متميزاً عن سواه من الشعراء فنحن لا نقع عند معاصريه من الرواد على تراكيب من نوع:

"ما كان لي منها سوى أنا التقينا منذ عام" (705) "أريد أن أروي وأشبع من طوى كالآخرين"(706) ولو أننا وأباءنا الأولين/ قد كدحنا طوال السنين/ وادخرنا على جوع أطفالنا الجائعين/ ما اكتسبناه في كدنا من نقود/ ما اشترينا لها خاتماً أو سوار"(707).

"حتى الأغاني فيه حتى الزهور/ والشمس إلا أنها لا تدور"(708)

".. على قبرين بينهما مدى أجيال/ يجعل هذه الحفرة

/ تضم اثنين ــ جد أبي ــ ومحض رمال/ ومحض نثارة

سوداء منه استنزلا قبره/ وإياي ابنه في موته والمضغة

الصلصال"(709).

ويمكن أن نتابع التنويع في تراكيب السياب مثلاً من خلال "قصيدة غريب على الخليج" فعدا عن الجمل التقريرية التي تفيد من العطف والتقريع والتكرار.. تتابع جمل النداء:

"سمعتك يا عراق "و" زهراء أنت "يا أنتما مصباح روحي"

فلتنطفي يا أنت يا قطرات يا دم يا.. نقود/ يا ريح يا إبرا
تخيط لي الشراع
"حدثيني يا نقود"

والاستفهام

"زهراء أنت أتذكرين؟.. تنورنا الوهاج تزحمه
أكف المصطلين /.../ أفتذكرين أتذكرين؟"
"أفليس ذاك سوى هباء؟/ حلم؟ ودورة
أسطوانة"
"إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون؟"
حدثيني يا نقود/ متى أعود متى أعود؟/ تراه
يأزف قبل موتي ذلك اليوم السعيد؟

والتمني: "ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار/ أو ليت
أن الأرض كالأفق العريض بلا بحار"

والشرط:

"إن خان معنى أن يكون فكيف يمكن أن يكون؟"
"إن كان هذا كل ما يبقى فأين هو العزاء؟"
"لو جئت للبلد الغريب إليَّ ما كمل اللقاء"

والتحسر والندبة:

"واحسرتاه. متى أنام؟/ فأحس أن على الوسادة
/ من ليلك الصيفي طلا فيه عطرك يا عراق"
"واحسرتاه فلن أعود إلى العراق.."

ويفيد الشاعر من التقديم والتأخير:

مثلما تنفض الريح ذر النضار/ عن جناح الفراشة
مات النهار"(710)
"في ساعة الشفق الملون كان إنسان يثور"(711)
"بأقدام أطفالنا العارية.. يميناً وبالخبر والعافية.."(712)

"في قلبه تنور/ النار فيه تطعم الجياع"

"من قاع قبري أصيح/ حتى تئن القبور"(713)

ويكثر من الجمل الاعتراضية.

"ويضيء لي، وأنا أمد يدي لألبس من ثيابي، ما كنت أبحث عنه في عتمات نفسي من جواب" "اليوم، واندفق السرور علي يفاجئني، أعود"(714)

"ولكن لي من مقلتي، إذ تتبعت خطاك/ وسرتا قسمات

وارتعاشك، أبرتين"(715)

"وادخرنا، على جوع أطفالنا الجائعين، ما اكتسبناه

في كدنا...(716)

"والصخر منشد بأعصابه/ ــ حتى يراها ــ في انتظار

الجنين"(717)

وبسبب من كل هذا: ولطاقة بدر اللغوية وتمكنه من التركيب وتنويعه فهو يقوى بشكل ملحوظ على تركيب جمل طويلة نسبياً لم نجد لها شبهاً في قصائد الشعراء الرواد بوجه عام:

"بين الكهوف وبين أمس هناك بئر لا قرار/ لها. كهاوية

الجحيم تلز فاها دون نار/ تتعلق الأجداث فيها كالجلامد في جدار/

لحداً على لحدٍ أزيح الطين عنها والحجار(718).

أو: "هكذا عدت فأصفر لما رآني يهوذا /فقد كنت سره/

كان ظلا قد أسود مني، وتمثال فكره/ جمدت فيه

واستلت الروح منها/ خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه

/ (عيناه صخره/ راح فيها يواري عن الناس قبره)/ خاف

من دفئها، من محال عليه فخبر عنها.. إلخ"(719).

أما بقية الشعراء الشباب فيبدو تأثرهم بالتراث أضعف حيناً، واقل وعياً حيناً آخر: ويمكن للدارس أن يستجلي ذلك من فقر قاموسهم اللغوي وضعف حساسيتهم تجاه المفردات وضيق حدود التراكيب التي اصطنعوها.

ويمكن أن نقدم من لغة البياتي في هذا المجال نموذجاً لذلك، فعلى الرغم من أن عبد الوهاب البياتي أتَمَّ دراسة اللغة العربية في دار المعلمين العالية، إلا

أن هذه الدراسة لم تجعل للتراث تأثيراً في لغته كالذي وجدناه في لغة السياب. سواء من حيث المفردات أو التراكيب. إن ذلك يتجلى بشكل واضح في مجموعته "أباريق مهشمة".

فما عدا عن مفردات قليلة تبدو قديمة نسبياً "كالرغام. والرمام. والتمائم والأطمار" وما عدا عن اقتباسات محدودة من الأمثال، لن نجد في شعر البياتي آثاراً ذات شأن تعكس تأثراً بالتراث.

فالمفردات التي استعملها البياتي في مجموعته هذه والمجموعتين اللتين أعقبتاها هي مفردات محدودة وعامة وشائعة.

وتستوقف المتتبع في "أباريق مهشمة" صياغات من نوع "القفر الوعير". كنا ظماء والجدر (ج جدار). "رتاجة المصدوء". "يلوث (بالتضعيف) في دماء الأبرياء". "صدري الصديع". "أودائها". ويلاحظ عدا هذا أن البياتي يكثر من ترديد الأفعال ما زال وما دام وظل وكان "ومشتقاتها بشكل واسع نسبياً..

أما التركيب عند البياتي فهو يقوم غالباً على الإكثار من العطف والإضافة والصفة والجار والمجرور حتى لتبدو هذه الاستعمالات وكأنها النسيج الأساس لتركيب الجمل في قصائده. (فضلاً عن الإكثار من التكرار) إننا نستطيع أن نتابع نموذج ذلك مثلاً في قصيدة "الليل والمدينة والسل".

في ليالي الموت والخلق وفي الأعماق أعماق المدينة

"جر إضافة عطف جر عطف تكرار إضافة"

لم تزل كالهرة السوداء كالأم الحزينة

"فعل جر صفة تكرار جر صفة"

تلك الأحياء في صمت وأعماق المدينة

"فعل جر تكرار. عطف. إضافة"

تبصق الموتى على الأرصفة الغبر السخينة

"فعل جر صفة صفة"

في ذراع الليل ليل السل كالأم الحنينة

"جر إضافة تكرار إضافة تكرار. جر. صفة"

لم تزل تبصق آلاف المساكين المدينة

"فعل تكرار إضافة فاعل"

في مقاهيها وفي حاراتها السود اللعينة
"جر إضافة عطف جر إضافة صفة صفة"
وعلى أشجارها الصفر الدميمة
"عطف. جر. إضافة صفة صفة"
يولد الخوف كما تولد في أعماقها السفلى الجريمة
"فعل جر فعل جر إضافة صفة فاعل"
ومقاهيها القديمة
"عطف إضافة صفة"
وأغانيها الأليمة
"عطف صفة"
والمساكين
"عطف"
وليل السل والأخيلة السود اللئيمة
"عطف إضافة عطف صفة صفة"

وينطبق هذا على عدد كبير من القصائد كالباب المضاء، والحريم وفي المنفى وسواها..

ويكثر البياتي من الجمل التقريرية بحيث تكاد بعض قصائده تخلو من أي تركيب للاستفهام والنداء والتعجب والتمني إلخ... ويمكن أن نقدم نموذجاً لذلك قصيدة ذكريات الطفولة من مجموعة أباريق مهشمة و"أسلاك شائكة" مجموعة (المجد للأطفال والزيتون) وقصيدة الموت في الظهيرة" من مجموعة أشعار في المنفى.

على أن هذا لا يعني أن البياتي وسواه من الشعراء الشباب لم يفيدوا من التراكيب اللغوية الموروثة كالتقديم والتأخير والحذف والاعتراض والاستفهام والتمني والقسم والنداء والشرط بحدود متفاوتة:

النماذج الشعرية السائدة:

يمكن للدارس أن يكتشف بسهولة إن النماذج الشعرية التي كانت سائدة قبيل شيوع الشعر الحر ــ سواء في العراق أم في الوطن العربي تشكلُ رافداً

مهماً من الروافد التي صبت في لغة الشعراء الشباب. إننا نلمح في قصائدهم ــ وبشكل خاص المبكرة منها ــ أثاراً من لغة الجواهري أبو شبكة أو على محمود طه أو محمود حسن إسماعيل أو سعيد عقل أو نزار قباني، على اختلاف لغة هؤلاء الشعراء.

وفي ما عدا لغة الجواهري التراثية. يمكن التأكيد بأن الجو العام الذي خلفته لغة هؤلاء الشعراء في قصائد الشعراء الشباب ــ بحدود متفاوتة ــ كان جواً رومانسياً، يعتمد الطبيعة وأجواءها، ومفرداتها أننا نتابع ذلك في قصائد السياب الأولى. ففي قصيدة "سوف أمضي" مثلاً. تعيش اللغة جواً، قوام مفرداته، الريح والغابة والنجم والليل وهدير السيل والوادي والأفق الحزين.. إلخ".

ويتجلى هذا بشكل أكثر وضوحاً في أكثر قصائد نازك الملائكة ففي قصيدة "يوتوبيا في الجبال" يتابع الدارس من الطبيعة ــ وحدها ــ مفردات من نوع: عيون الماء.. الأشعة الذائبة.. الضوء.. الألوان.. القرية.. الوادي المغشي بالدجى والسكون.. السفح.. التلال.. الغصون.. إلخ..

كما يتجلى ذلك في أغلب قصائد سعدي يوسف، وموسى النقدي وبعض قصائد كاظم جواد، وعبد الرزاق عبد الواحد وسواهم من الشعراء الشباب.

ولقد أفاد الشعراء الرواد عدا هذين مما كان الشعر العربي قد أنجزه متأثراً بنماذج العالمي، في الجرأة على العلاقة بين المفردات في التشبيه والاستعارة والصفة. ولئن كان استعمال الدجى المصدور و"الشتا المحموم" و"الهمسة البيضاء" مثلاً، هو مما يدخل في باب التجديد الذي أضاف ثروة للعربية الجديدة(720). إن الباحث ليدرك أن هذا الضرب من التعبير وسواه هو في الواقع إنجاز سبق إليه عدد من الشعراء العرب. ويكفي أن نشير إلى أديب مظهر في قصيدته المعروفة "النسيم الأسود"(721) ومحمد عبد المعطي الهمشري في قصيدته "إلى جتا الفاتنة في مدينة الأحلام"(722) وإلى بعض قصائد "الشابي" وقصائد إلياس أبو شبكة في أفاعي الفردوس، ولعل من المفيد أن نثبت هنا مقاطع من قصيدة "سامبا" لنزار قباني:

"أي رقصة/ ثرة الغنج جريئة/ رضعت ثدي الخطيئة/

فهي قصة/"

"للمآزر/ حينما تنشال. بَحَّهْ /إن للمخمل صيحة/

في الخواطر"

"للصنوج /قهقهات عصبية/ فارس ضم صبيةْ/

في مزيج/"

"بانفعال /نهدت كالمستفزة/ مثلما تنشك أرزة / في جبالي/"

وتأثرت محاولات الشعراء الشباب بحدود متفاوتة بلغة القصة القصيرة التي راجت أواخر الأربعينات وخلال سنوات الخمسينات. فشاعت في القصائد ذات النمط الحر مفردات وتراكيب هي أقرب للقصة منها للشعر. ففي مجال السرد القصصي يلاحظ الباحث أن الشعراء اعتمدوا بشكل واسع (الواو) التي استعملها كاتب القصة لمتابعة السرد والحدث القصصي:

"وتثاءب المقهى.. وأغلق بابه الخرب.. وخلا الطريق

.. وأخذت دربي.. وذاكرتي تعود بي للوراء..

وأنسد باب.. ومشيت.. إلخ"(723)

واستعملوا عدا هذا الفعل الناقص "كان"

"كان الشتاء يلفُّ معطفه... وكانت الريح مجنونة.."(724)

"كان الظلام يكفن الضوء الأخير... وتلوح أحداق

الفوانيس.."(725)

واقتبسوا من القصة القصيرة تركيب البدء بمقطع من حوار تعقبه الواو وجملة سردية..

"ــ نامي

وقَبّلَ شعرها"(726)

وتوسعوا في الاستفادة من مشتقات ما زال وأحسَّ وظل. وعاد إلخ..

"ما زلت أسمع صوت أترابي يناديني من بعيد.."(727)

"ومدافع الحرب الأخيرة لم تزل تعوي في الصقيع"(728)

"ويظل يخفرهن من شبع... وتظل تنتظر الصباح... وتحسُّ

بالدم وهو ينزف من مكان في عماها..(729)

النماذج الأجنبية:

تشكل النماذج الأجنبية التي اطلَّع عليها الشعراء الشباب مصدراً آخر من المصادر التي أغنت لغة قصائدهم، سواء ما قرؤوه منها بلغة أجنبية أو مترجماً إلى اللغة العربية. وإنه لمن المنطقي التفكير بأن هؤلاء الشعراء الذين أعجبوا ببعض قصائد ناظم حكمت وأراغون وإيلوار ونيرودا ولوركا وت.س. إليوت. وكيتس وشيلي، وستيفن سبندر وايديث سيتويل، لا بد أن يكونوا قد تأثروا إلى هذا الحد أو ذاك بلغة هؤلاء الشعراء(730).

وإذا كان صعباً تبين وجه هذه التأثيرات لمن لا يتقن لغة أجنبية، فإن من المفيد هنا، أن نشير إلى ما حققه بعض النقاد ممن مكنتهم معرفتهم للغة أجنبية من تبين ذلك.

يشير إحسان عباس إلى أن السياب وقع تحت تأثير كل من لوركا وايديث سيتويل... وقد أعجبه في الشاعر الإسباني عمق تعبيره عن القسوة والموت وقدرته الفذّة في تصوير الواقع من خلال صور حسية مجسمة، وتلاعب بالألوان(731) ويضيف أن تأثير لوركا "اقتصر على استعارة عدد غير كثير من الصور، أو على المحاكات القياسية لبعضها.."(732).

أما عن "ايديث سيتويل" فيرى إحسان عباس أن الجوانب التي ربطت السياب بشعرها كانت متنوعة، فقد كان يريد منبعاً غير "اليوت" الذي حاول البياتي أن يقلد بعض نماذجه... ثم إنه عجز عن أن يجد ضالته في شعر "ديلان توماس.. لأن توماس أشد غموضاً وأكثر تجوزاً في الاستعمال اللغوي والصوري.. وقد أعجبه في شعرها ذلك الفزع الذي تغلغل فيه بسبب الحرب.

.. ففي هذه المرحلة قلَّ احتفالها نسبياً بموسيقى الألفاظ كذلك كانت تجمعه بها رابطة أخرى وهي حاجة الاثنين إلى التركيز وشغفهما بترصيع القصائد بالدلالات الأسطورية(733).

ويشير عبد الجبار عباس اعتماداً على رأي سركون بولص، وعيسى الناعوري إلى أشتات من تأثر السياب باليوت في مجال التضمين والاقتباس واستخدام الأساطير والإشارات الدينية(734).

يذهب إحسان عباس في كتابه "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث" إلى افتراض علاقة بين شعر البياتي وشعر اليوت(735) ويشير عدا هذا إلى اقتباس البياتي (من الشعر العالمي) ويذكر أنه استخرج من ديوانه مجموعة كبيرة من هذه الاقتباسات ثم اطَّلعَ على مقال لأحد الكتاب فوجده قد تحرى هذه الناحية بإسهاب، فرأى الاكتفاء بما ذكره وإحالة القارئ إلى المقال

المذكور(736) ولعل إحسان عباس يقصد بذلك المقال الذي نشره كاظم جواد في مجلة الآداب(737) وكاظم يرى أن البياتي خضع لتأثير عدد من الشعراء العالميين كناظم حكمت ونيرودا سواء في التجربة أو التراكيب أو الألفاظ(738).

ويتحدث عبد الجبار عباس عن تأثر سعدي يوسف بلوركا في عدد من الجوانب كاقترابه من القوالب الحكائية الشعبية والأغاني والمرددات والاهتمام باللون ويلمح إلى تأثيرات لناظم حكمت على شعر سعدي يوسف(739).

المصادر الثقافية

قدمت الحياة الثقافية خلال هذه الحقبة للشعراء مفردات وتراكيب جديدة احتوتها قصائدهم بحدود متفاوتة.. من ذلك المفردات التي استمدها الشعراء من العلوم عامة.

"ينحل الشعاع.." "تعكس الأمواج.. لونه". "ترسب في خيالي.." "الليل يجهض.." الظلمة نقالة إسعاف.." "خياشيم الجنين.." "المعدن الزئبقي"(740).

"وفتى هنالك في انطواء" "حيث التيه" "اختلاج الشعور.." "تضغط الذكرى على صدرك.." "نهرب من ذاتنا في صراع طويل" "إنه لا برنث سحيق" "قيود التذكر.." "المثل العليا" "شخص الكوليرا القاسي" "كرهت اللون والنغمة والإيقاع والشكلا"(741).

"الضوء يصدمني.." "والإنسان من أعماق فطرته" "علم الكتاب وما يثير برأس أمثالي من الهوس الغريب" "شعوري الطاغي"(742).

"مبدع الإنسان.." "موعدانا والحياة" "أغوص في الصفر أحصي اللانهاية في النهاية.." "بؤر المدينة.." "أيكون محتملاً.." "أعصاب المظليين" "غير أن المسألة.."(743).

ونقلوا عدا هذا إلى لغة الشعر أسماء المخترعات وبعض اللوازم الحضارية، "كالمذياع والحاكي. والتسجيل. والأسطوانة. والكهرباء. والرشاش. والبندقية. والمطابع. والموسيقى. والقطار.. والمحطة. وأعواد الثقاب. والأسلاك الشائكة. والمطاط والمضمد الخفر.. مستشفيات المجانين.. إلخ".

وأوردوا أسماء أجنبية لبعض هذه المستلزمات:

كالبترول. والكحول. والجاز. والكوليرا. والبوليس. والبلابرنث والبار

وحفلت قصائدهم بأسماء الأشخاص والمدن والبلدان حديثة وقديمة. عربية وأجنبية ومحلية، ويمكن أن نقدم نموذجاً لتلك الأسماء التي استعملها سعدي يوسف في مجموعة 51 قصيدة:

فثمة البصرة مدينة الشاعر: ومن البصرة حمدان، و الدواسر، بلد سلامة. وسيحان، وباب الطويل، ومنها أسماء رجالها: سالم المرزوق، سلمان عبد الله، محمد المحمود.. إلخ..

وثمة العراق وبغداد وكردستان وزاخو

وثمة عدا هذا سورية ودمشق واللاذقية والجزائر ووهران وأوراس، وجميلة وزهران، فضلاً عن أسماء مدن وبلاد أجنبية كأرضروم وتبريز وبرشلونة وشيراز. وبولندا وصوفيا وأدويسا وبطرسبرج وغواتيمالا وكورسيكا وباريس والقولحا... وأسماء أعلام مثل كاتوفيس وإيفن بافلوفيتش وانطوينو بيريز..

واستعمل البياتي أسماء أخرى.

كروبسبير وميرابو وهتلر وولاؤوس وكينيا

إضافة إلى مرسيليا وأيلوار أغابربيل وبرلين وروما وشيكاغو ووارسو ومدريد.

وإذ أكثر الشعراء من استعمال هذه الأسماء أنهم في الواقع كانوا يعبرون /صدقاً أو افتعالاً/ عن إحساسهم بالعالم، وتفاعلهم ــ بدرجات متفاوتة ــ مع ما يحدث فيه. وكان ذلك كفيلاً بأن يضيف إلى قصائدهم غنى وتنوعاً...

ولقد أضاف السياب إلى هذه الأسماء ضرباً جديداً استقاه من التاريخ والأساطير والحكايات:

إننا نتابع في قصائده أسماء: تموز وبابل وعشتار، المسيح ويهوذا والمجوس وقابيل وهابيل وأبو الهول وأبرهة والنعمان وذي قار والمغول وجنكيز وجوكست وأوديب وهيلين وأبولو وحزام وعفراء.

واستطاع السياب أن يؤكد في عدد من قصائده اسم قريته جيكور والجدول الذي يمر بها "بويب" بحيث يهبهما طاقة الرمز وحيويته..

وإلى جانب هذا كانت المفردات والتراكيب السياسية. فبسبب من الأهمية التي كانت تحتلها السياسة من الحياة العامة، ومن تجربة الشعراء الشباب، كان

طبيعياً أن ينعكس ذلك ليس في مضامينهم فحسب وإنما في لغتهم. فقد نقل الشعراء إلى قصائدهم مفردات سياسية من نوع:

"الطغاة. الغزاة. الخائنون. المخبرون. النضال. الكفاح. الكدح. الثوار. الرفاق. الضحايا. الطيبون. الأبرياء(744) "الفاشست. الحزب. الإضراب. الجبهة الشعبية. الشعار. الجماهير. الثورة. المتظاهرون(745)" "الملايين الجياع. الحرية الحمراء. حرية. عدل. مساواة. العالم الحر. الدولار. المستعمرون. اللاجئون. الشهداء. معركة المصير. معسكر الاعتقال. شبيبة بغداد. جيش العروبة. عصابة الأذناب"(746).

ونقل بعض الشعراء إلى قصائدهم تراكيب الجمل والشعارات السياسية:

إننا نتابع في قصائد البياتي تراكيب من نوع:

"إخواننا الشرفاء في الإبداع والغد والمصير" "والثائرون

بحرابهم أبداً برشاشاتهم يتقدمون" "المارد الجبار في أعماق آسيا يستفيق" "الموت للمستعمرين"

"كلماتنا

ستدكُ جدران السجون" "لم يزل عالمنا يحفل بالخير

والحب العميق" "الموت والإنسان من أعماق نظرته

يقدم في سخاء شاراته الأخوية" "والإنسان يصنع فجره

في ليل إفريقيا الحزين" "وعصرنا الذهبي عصر

الكادحين ــ عصر المصانع والحقول.

المصادر المحلية:

لعل من أهم ما تنبه إليه الشعراء الشباب، في مجال اللغة، كان يتمثل بالدعوة إلى الاستفادة من لغة الحياة اليومية، ومن اللغة الشعبية، وبالرغم من أن هذه الدعوة ظلت تفتقر إلى التطبيق المبدع، إلا أنها بشكل عام كانت تعبر عن الإحساس بأزمة اللغة عامة واللغة الشعرية بوجه خاص.

ولقد كانت هذه الدعوات تستند إلى أساس قدمته الواقعية الحديثة، عبر عنه فكرياً المقطع الذي سبق أن أشرنا إليه من الثقافة الجديدة، وسياسياً التشجيع على جعل اللغة مبسطة وفي متناول الجماهير وفتح أسوارها القديمة لكي تستوعب متطلبات الحاجات السياسية اليومية..

ولعل من الغريب أن تلتقي هذه الدعوة بآراء الشاعر الإنكليزي "ت.س. إليوت" الذي أكَّد على أن لغة الحديث اليومي التي استعملها الناس لا تقف جامدة بل هي في تغير، فتقوم حركة جديدة في الشعر تدعو إلى اقتراب الشعر من هذه اللغة، وتنجح هذه الحركة ويقوم أنصارها بتدعيم اللغة الجديدة وإرساء تقاليدها وإبلاغها درجة النضج والصقل والكمال لكن لغة الحديث اليومي مستمرة في التغيير، حتى يجيء وقت تكون فيه قد ابتعدت مرة أخرى عن لغة الشعر التقليدي، فيحتاج الشعر إلى ثورة جديدة(747).

ولكن هذه الدعوة بشكل عام، كان أصعب من أن ينهض بها الشعراء الشباب، لأسباب عديدة يكمن أهمها في واقع أن لغة الحياة اليومية هي لغة عامية، وإن لغة الشعر هي لغة فصيحة، إضافة إلى أن اللغة العامية ظلت لسنوات طويلة بعيدة من التجربة الشعرية، لم يسبق أن تعرضت لمحاولات الشعراء، ولم يعتد الشاعر ولا جمهوره على حد سواء، مفرداتها وتراكيبها في الشعر. بل لقد كانت في المجتمع فئات واسعة غير مستعدة لأسباب تاريخية وقومية ونفسية القبول بأي قدر من التفريط بقدسية اللغة الفصيحة.

ولهذا فقط كان أول ما جربه الشعراء الشباب هو تبسيط اللغة الشعرية بحيث خلت بحدود متفاوتة لغة قصائدهم من المفردات والتراكيب القديمة.

ولقد ساعد على ذلك، أن بعض الشعراء لم يكونوا على صلة قوية بالتراث ولم يخضعوا لتأثير النماذج التراثية. خضوع سواهم ممن اقتضتهم دراستهم، أو ثقافتهم، أو مزاجهم الشعري أن يتوفروا على قراءة الشعر العربي وأن يتدارسوه ويعجبوا به.

وإذا كان هذا النقص قد حَرَمَ هؤلاء الشعراء من استكمال عدَّتهم اللغوية. وميز قصائدهم بلغة محدودة المفردات، ضيقة التراكيب فإنه في الوقت نفسه أعطاهم الجرأة في تحديد إطار لغوي لا يخلو من جدة.

ويمكن أن نقدم نموذجاً لذلك لغة بلند الحيدري. فمعروف أن بلند ترك الدراسة وهو في الصف الثالث المتوسط(748) وهو يحدثنا عن أن صلته بالتراث لم تكن جيدة مطلقاً ويضيف إلى ذلك أنه شعر بنفور من التراث وتحد لـــه:

يقول: "وهذا جعلني ألاحق اللغة العربية من خلال الأدب المترجم ولقد لعب هذا دورين رئيسين: الأول جعلني اقترب من لغة الحياة اليومية التي كانت كل محاولات الترجمة تقترب منها، والثاني خلق إطار ثقافي أوربي.....

ويوم كتب الأستاذ مارون عبود عن شعري أخذ عليَّ أكثر من خطأ في مجموعتي... لقد نبهني مقال مارون عبود إلى ضرورة الاحتراز من الخطأ. وهو أقل ما أردته من اللغة آنذاك... وكان نجيب المانع ينبهني كثيراً إلى ضرورة الاهتمام باللغة أكثر.."(749).

كان بعد بلند عن التراث قياساً إلى سواه، يشكل من وجهة نظر معينة، مزية وكان تمكنه من التعبير عن تجاربه بلغة بسيطة وسهلة في الوقت نفسه، نموذجاً لما يمكن أن ينجزه الشعر الجديد عبر وعي لم يكن معروفاً ومجرباً في الشعر العراقي لدور اللغة في الشعر وكانت الصعوبة في إنجاز بلند وسواه في هذا المجال هو الوصول إلى لغة شعرية مبسطة ولكنها غير نثرية ولا مبتذلة في الوقت نفسه:

ولقد ساعد بلند على هذا الضرب من اللغة أن مواضيعه الشعرية كانت محصورة في استبطان مشاعره الذاتية وفي التعبير عن تجارب الحب والمرأة وهما موضوعان يمكن أن ينجزا عبر ما يسمى باللغة الوسط.

"هنا بجنب المدفأة/ شتوية أخرى/ وهذا أنا/ أنسج أحلامي

وأخشاها/ أخاف أن تسخر عيناها/ من صلعة حمقاء في رأسي

/ من شيبة بيضاء في نفسي/ أخاف أن تركل رجلاها/ حي/

فأمسي أنا/ هناك جنب المدفأة/ ألعوبة تلهو بها امرأة"(750).

ولا تنجم اللغة المبسطة لدى بلند عن بساطة المفردات والتراكيب حسب بل من اقتصاده الواضح في الصفات والتشبيهات والاستعارات قياساً لسواه من الشعراء الشباب.

"لا تقولي: لم لم تأت إلينا/ لا تقولي قد تكبرت علينا/

أنت تدرين وأدري هكذا نحن انتهينا/ باباء/ فاتركينا

أنا لا أملك إلا كبريائي"(751).

إن كان بلند قد اتجه إلى اللغة المبسطة للدواعي التي ألمحنا إليها. فإن من الشعراء الشباب من اعتمد التبسيط خارج حدود وعيه ومزاجه اللغوي. إننا يمكن أن نشير في هذا المجال إلى نماذج عبد الرزاق عبد الواحد التي تراوحت بين لغتين:

إحداهما ذات ديباجة قديمة جزلة التركيب لا تخلو من مفردات قديمة، والثانية مبسطة لا تخلو من ميل إلى النثرية أحياناً والعامية.. ويتجلى ذلك

واضحاً مثلاً في قصيدة "مقدمة قصيدة"(752). ففي هذه القصيدة يستعمل الشاعر، نمطين من الوزن. أحدهما تقليدي والثاني حر ولكنه في النمطين، يقدم نموذجاً للغة فخمة تعتمد تراكيب لغوية تراثية ولا تخلو في الوقت نفسه من مفردات قديمة.

تعالت الأرض كم تغفو وكم تثق   وكم تجود وما في صدرها رمق

وكم تحملنا حتى إذا رزئت   منابنا وتلاقت فوقها الحرق

هيضت فهاضت فشبت كل جارحة   فيها فتدمى وتدمي وهي تنصعق

الأرض لا تذر.. / لا تستكين ولا يغفو لها بصر/ كانت

محانيها/ قدراً تعرت به روما وما فيها/ تغلي ونيرون

يعوي في فيافيها/ يعوي وتعرى/ ويعوي/ وهي تستعر

/ حتى تشظت فألقت كل موتاها/ في وجه تاريخها الدامي

فواراها /وازحزح الحجر/..."

إن مزاجاً لغوياً كهذا يبدو غريباً حقاً إزاء ضرب آخر من اللغة اصطنعها عبد الرزاق في مجموعته "طيبة":

"حقاً مريض/ منذ الصباح شعرت بالحمى فلم أعبأ..

مريض/ عيشي برمته هنا مرض.. حياة في حضيض/

"بيك لاخ تعال" /وعلا سعال/ وتحشرج الفم

بالشهيق/ ثم استقرت بصقة كبرى بقارعة الطريق"(753)

واتجه الشعراء عدا هذا إلى الاستفادة من التعبير اليومي. وأحياناً العامي عبر وسيلتين:

إحداهما اعتماد التركيب العامي للتركيب الفصيح أو اعتماد المفردة العامية للفصيحة أو اعتماد المفردة ذات الظلال العامية التي اكتسبتها عن طريق الاستعمال العامي. من ذلك مثلاً ما استعمله السياب في قصيدة "أغنية في شهر آب"(754).

ناديت مربية الأطفال الزنجية /الليل أتى يا مرجانة/

فاضيئي النور /وماذا؟ إني جوعانة؟

ونسيت أما من أغنية / بم يهذر هذا المذياع؟"

ومن ذلك أيضاً ما أكثر من استعماله عبد الرزاق عبد الواحد في مجموعة طبية:

ففي قصيدة سطوح نتابع:

"بالأمس مات أبو فلان /.../ أبناء هذا الوقت

.. هه. سحقاً لهذا من زمان لم يبق إلا عرضنا.. حتى

كلام الله مات... ولم لا دعيهم يضحكون.. أفليست

الدنيا لهم يتخيرون ويتركون.. تتزوجون وتتجبون

.. غداً يتدللون... سنذوق لحماً تفهمين؟"

ومثل ذلك في قصيدة "من حياتنا"

"لم أستطع إخراج رجلي والنعال من الوحول/ وخشيت

أبطئ في الوصول/ قد يغضبون/ أن ارجعوا بيدي

الحليب فما عساني أن أقول/ لأولئك الأطفال إن أخفقت

.."

ومثله أيضاً في قصيدة في مندلي حيث استعمل عبد الرزاق جملاً عامية مثل "بيك لاخ تعال.." و"تفضل.. ولوفد بيك.. ورأسك لا. أفضل أن أسير"

ويلاحظ الباحث أشتاتاً من تراكيب ومفردات ذات حس عامي في بعض قصائد موسى النقدي وبشكل خاص في قصيدته الطويلة "محمود والقمر" كما يلاحظ ذلك في بعض قصائد يوسف الصائغ في مجموعة "قصائد غير صالحة للنشر" كقصيدة "ألف مبروك".

وأفاد الشعراء عدا هذا من الأغاني الشعبية العامية: فالسياب ينقل في قصيدته المومس العمياء مقطعاً من أغنية "يا سليمة"(755).

"وصدى يوشوش: يا سليمة يا سليمة/ نامت عيون الناس

آه فمن لقلبي ينيمه"

ويتوسع سعدي يوسف في اقتباس الأغاني العامية:

"لن يذكروا يا طفل عبد الله أغنيةً سخية/ كنا نغنيها

معاً للناصرية../ تعطش وشربك ماي للناصرية"(756)

و"يا بصرة لاتبجين"(757) "وأريد أشرد من البصرة

ولا عود"(758)

وأفاد الشعراء كذلك من الحكايات الشعبية؟ فقد استعمل بدر حكاية ياجوج ومأجوج! و حكاية "حزام وعفراء".

ولا تخلو قصائد الشعراء عدا هذا من المفردات والتعابير ذات الحس العامي:

فنحن نتابع مثلاً لدى السياب ألفاظاً من نوع: توشوش وخطيه واضيئي النور وفدى لعينك. والغنوة.

وتحكم فرقها (للشعر)"

ونتابع ذلك أيضاً لدى بلند الحيدري:

"نفس الطريق. نفس البيوت" "ولعنا لم ندر من أنا صغار"

"ربما ما شفتها يوماً" "غداً أمر عليك"

"قد تكبرت علينا" "تلك الأميرة أينها"

"النساء المائتات من الحياء" إلخ..

"عودي إلينا بالسلامة" "والوجه كالنور قطعة"

"لا يفكرون أباؤهم في ثمن الإبرة والطبيب"

"ونرى إلى لمع البصاق وكأنه فلس" "وثوبك حلو عليك" إلخ.

واستعمل عدد من الشعراء الأرقام دلالة على الكثرة والمبالغة وهو استعمال يقرب من روح العامية للدلالة على المبالغة:

"ألف مسيح لم يزل يشخب بالدماء.... آلاف آلاف الليالي.. مثل آلاف الضحايا"(759) "وأنا وآلاف السنين.. قلوب آلاف آلاف الجنود.. من ألف ألف والحياة عنانها بيد الرغيف"(760) "أصوات آلاف الكلاب... سيفتح ألف باب"(761)

واستعملوا (ملايين) للدلالة على الجماهير:

"حلم الملايين الجياع من الرقيق"(762) "ليل الملايين المعذبة"(763)

واستعملوا الأرقام عدا هذا لإكساب الصورة حساً واقعياً:

"سمعت من يقول/ إن فلاناً مثقلاً بسبعة صغار"
"أنت يا أمًّاً لسبعة أشقاء"(764) "ثلاثة من حرس
الليل.."(765) "سنوات أربع مرت"(766)

ولعل أبرز من توسع في استعمال الأرقام هو سعدي يوسف:

"حيث يستشهد زهران الفتى خمسين مرة" "خمسة
أجراس... خمس رصاصات خمسة أبواب..
يا حامل الستين.. عشرون نهراً فرشت بالماء
نحن كنا أربعة.. اثنان جاءا.. وبعنقه
تسعون سكيناً... الساعة العاشرة.. أين ألف
البرتقال(767).

وقطع الشعراء أحياناً الجملة والمفردة. كما يحدث عند النطق أحياناً ضمن حالة نفسية. من ذلك ما فعله السياب في قصيدة "نهاية" لقد قالت لـــه صاحبته "سأهواك حتى تجف الأدمع في عيني..." فأقام الشاعر تجربة القصيدة على استذكار هذه الجملة.

"سأهواك حتى "نداء بعيد...
سأهواك حتى... سأهوا... "نواح...
"ساهوا.. "نعم تصدقين..".

وقد تبع السياب في ذلك عدد من الشعراء كعبد الرزاق عبد الواحد وبلند الحيدري:

وأدخل سعدي يوسف أسلوب القطع عن طريق وضع فاصل من نقاط تعبيراً عن الصمت أو الحذف أو إيحاء باختصار زمن أو تلاشيه.

على أن دراسة لغة الشعر الحديث لا يمكن أن تستوفي جوانبها إلا بالتعرض لطبيعة العلاقات الجديدة التي حاول الشعراء الشباب تحقيقها عبر الصور الشعرية. سواء بالصفة والتشبيه والاستعارة والرمز وهذا ما سنعرض لـــه في فصول قادمة.

q q

الفصل الثالث
الصورة

ظل المنهج النقدي القديم يجد تأثيره في تجارب الشعراء الشباب، سواء عبر النماذج التقليدية القديمة أو السائدة. رغم ما حققه جماعة الديوان. وأبولو، والمهجر. وعدد من الشعراء اللبنانيين.

فالصورة الشعرية ظلت خاضعة للنظرة الوصفية القائمة على علاقات الشبه الخارجية، بمنطق عام ومسبق. ولعل من المفيد هنا أن نورد نموذجاً مما كانت تقدمه النظرة البلاغية القديمة مثلاً عن "فوائد التشبيه" فصاحب "جواهر البلاغة يحصر هذه الفوائد بـــ" بيان حال المشبه، أو بيان حاله. أو بيان مقدار حاله، أو تقرير إمكان حاله أو بيان إمكان وجوده أو مدحه أو ذمة أو استظرافه(768) وهو ينص على أن أصل الاستعارة "تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه الشبه وأداته"(769).

وواضح أن هذا المنهج إنما يعتمد نظرة منطقية ووصفية تقوم على رصد التشابه الخارجي بين الموضوعات. دون الاتجاه إلى كشف علاقات جديدة واستنباط قوانينها الخاصة منعكسة في تجربة الشاعر الداخلية. ولقد ظل هذا المنهج متمكناً من تجارب الشعراء لسنوات طويلة.

إذ أن طول عهدهم بالتجارب الشعرية التقليدية وإعجابهم بها واستلهامهم لنماذجها. كان يحول بينهم وبين الانفتاح بشكل أصيل على التجارب الجديدة التي كان يقدمها الشعر العالمين. ولهذا جاء العديد من قصائدهم مفتقراً إلى التوازن والانسجام.

إن الباحث مثلاً ليقع في قصيدة واحدة على تشبيه أو استعارة ذات طبيعة قديمة بجانب تشبيه أو استعارة متجددة. ففي قصيدة "موعد مع الربيع"(770) مثلاً يجمع الشاعر بين نمطين من الصور، أحدهما يقوم على علاقة المنطق والمشابهة، من نوع "الضياء يمسُّ نفسي من جديد" و"في نفسي الرغائب

تستفيق" وعلى صور أخرى من نمط متجدد كقوله "فوق الحقول/ تلألأ القمر النحيل/ كذبابة حمراء تجنح للأفول".

ويمكن لهذا أن يفسر لنا السبب في تميز قصائد بلند الأولى عن نماذج زملائه في هذا المجال، وجرأته الملحوظة على التجديد في الجوانب الفنية. إذ من المعلوم أن بلند لم يكن على تماس بالنماذج الشعرية القديمة، وبالمنهج البلاغي الذي كانت تقدمه الدراسة والاختصاص لعدد من الشعراء الشباب.

لم يكن الشعراء ــ عدا هذا ــ قد اطلعوا بشكل كاف على النماذج العالمية، ولم تتح لهم ظروف تلك السنوات التوفر على دراسة وهضم القيم النقدية الجديدة، إلا في حدود ضيقة، عبرت عنها المقدمات التي احتوتها مجموعاتهم الشعرية. وهي بشكل عام قيم لا تتعدى الإشارة إلى "الإيحاء" والغموض و"التداعي" و"مزج الوعي باللاوعي" و"الهمس"(771) والتأكيد أحياناً على دور الصورة في القصيدة الجديدة(772). وحين تفتحت هذه القيم النقدية أمام الشعراء الشباب. كان لا بد أن يمر وقت كاف يتاح لهم خلاله استيعابها وهضمها.

ولم يكن الوضع الثقافي ليساعد على تعميق القيم الفنية الجديدة في نفوس الشعراء. لقد مر بنا أن أغلب الشعراء الشباب كانوا ــ رغم تقدمهم الثقافي نسبياً ــ يفتقرون إلى عمق فكري مناسب يؤهلهم لاستيعاب حركة التطور ودواعيها بأصالة. وما من شك في أنهم بهذا كانوا يعبرون عن طبيعة الوضع الثقافي والفكري بشكل عام.

ولقد كان الشعراء الشباب مؤهلين بحدود متفاوتة لتلمس جوانب هذه المشكلة في حدود التجربة الشعرية. فجهدوا ضمن ما يملكون من طاقات محدودة لتجاوزها، ولكن ذلك لم يكن سهلاً، وكان ينبغي لــه أن يمر عبر الارتباك والارتجال والمصاعب.

لقد وعى الشعراء أنهم حين تخففوا من قيود الوزن والقافية، غامروا بالتفريط بما تقدمه الموسيقى التقليدية من مزايا شكلية، كانت قد تأصلت في أذواق قرائهم ونقادهم غالباً. وإن عليهم ــ لهذا السبب ولسواه ــ أن يعوضوا عن هذا بأن يملؤوا طريقتهم الجديدة، بما يجعلها جديرة ومثيرة، وجالبة للانتباه. يذكر شاذل طاقة في تأكيد هذا المعنى:

"إن الشعراء حين تخففوا من قيود الوزن والقافية كان عليهم أن يُعوّضوا عن ذلك بعدة وسائل، ومن ذلك التركيز على الصورة الشعرية"(773).

ولقد كانت الصيغة التي توصل إليها الشعراء الشباب في هذا المجال ــ كل بحدوده ــ تعبر غالباً عن هذه الحاجة، بطابع يغلب عليه الاتجاه إلى ما يمكن تسميته التجويد والتزيين الذي لا يخلو من اعتساف وتعمد.

فتحت تأثير هذه الحاجة مثلاً، ونتيجة للانبهار السطحي الذي عاناه الشعراء أمام إنجازات الشعر العالمية، لم ير الشاعر الشاب بأساً من التقليد، ولقد كان هذا التقليد في الغالب حرفياً ومفتقراً إلى الوعي حتى لقد اتهم بعض الشعراء بسرقة أبيات كاملة من شعراء عالميين.

ولقد دفعت الحاجة إلى التجويد عدداً من الشعراء إلى اعتماد التراكم وسيلة. لقد تميزت أغلب قصائد الرواد المبكرة بالاتجاه إلى الكم الفني، عبر حشد الصفات والتشبيهات والاستعارات والإيغال في استعمال العطف والتكرار: إننا نتابع مثلاً في قصيدة "السوق القديم" للسياب الصفات التالية:

"السوق القديم. نغم حزين. الليل البهيم. المصابيح
الحزانى. حانوت عتيق. الوجوه الشاحبة. السوق
الكئيب. الليالي المقمرات. الضوء الضئيل. اللحن
الرتيب. الرفوف الرازحات ليلة ظلماء باردة الكواكب.
المناديل الحيارى. إلخ(774).

ولا يعدم الباحث أن يجد مثل هذا في عدد من قصائد نازك الملائكة والبياتي وكاظم جواد وسواهم...

وأغلب الصفات التي اصطنعها الشعراء الشباب كانت في الغالب شائعة ومتداولة حتى لتكاد تبدو وكأنها جاهزة.

"الليل البهيم. الدم الجاري. السر الدفين. الشتاء
القارس. الأفق البعيد. الموت الزؤام"

ولعل هذا يمكن أن يفسر لنا لماذا تشابهت صفات الأشياء لدى الشعراء الشباب غالباً. ولم يكتف الشعراء الرواد بهذا، بل عمد كثير منهم إلى حشد أكثر من صفة لموصوف واحد:

"صوتك الحلو الرؤوم/ الهانئ السمح الغزير" "دمي
المرنم في العروق.. اللاثب النزق الغرير"(775)
"خيال أمي الراعش الباكي الكئيب"(776)

واضح أن أغلب هذه الصفات تبدو مقسورة، حتى لكأن الشاعر يلجأ إلى نتيجة قصوره عن الصورة. وإنه ليس عبثاً أن تتردد في قصائدهم صفات من نوع "الفظيع. الرهيب. الجميل. القبيح" دون أن يكون في الشاعر طاقة لأن يوحيٍ بصفة الموصوف وتهيئ لــه في الصورة ما يجعله فظيعاً أو جميلاً أو رهيباً(777). ولا يختلف الأمر في مجال التشبيه والاستعارة عنه في الصفة:

إننا لنلحظ ذلك بشكل خاص في نماذج السياب، ومن ثم لدى كاظم جواد والبياتي ونازك الملائكة. ويمكن أن نقدم لذلك مثلاً قصيدة "ماوماو" للبياتي:

"كالشعاع.. كأسراب السنونو... كالمداخن..

كآلهة الأساطير. كحيوان خرافي.. كالظلال..

كالشهب.."

وكما لم يكتف الشعراء بصفة واحدة لموصوفاتهم، كذلك حشد بعضهم للمشبه عدداً من المشبهات بها:

"الأرض كالمسلول كالمكدود كالطريد.. كالأم كالأطفال"(778)

"هذا الذي عرضته كالسلع القديمة كالحذاء/ أو كالجرار

الباليات كاسطوانات الغناء(679)

ويغلب أن يجتمع فيٍ قصيدة واحدة حشد من الصفات والتشبيهات والاستعارات: من ذلك مثلاً هذا المقطع من قصيدة "غريب على الخليج"

"جلس الغريب. يسرح البصر المحير في الخليج/ ويهد

أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج/ أعلى من العباب يهدر

رغوه ومن الضجيج/ صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى:

عراق /كالمد يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون/.."

وواضح من الأمثلة التي قدمناها أن جهد الشعراء في تجميع التشبيهات والصفات والاستعارات لم يفلح فيٍ أن يقدم إلا قليلاً ــ نماذج جديدة تتخطى القيم الفنية التي كانت معروفة سابقاً.

إن من يتابع الصفات التي أوردها الشعراء يجدها في الغالب بصرية حسية تتعلق بالشكل الخارجي للموصوف.

"الشيء الصغير. العفاريت الضخام. القطط الهزيلة"(780)

وهي عدا هذا لصفات لازمة لموصوفها غالباً:

"المنفى البعيد. عالمنا الكبير. الوغد الزنيم"(781)

"العار الشنيع. الموت الزؤام. الوغد اللئيم"(782)

أما التشبيه، فإنه لا يفلح إلا نادراً في تقديم نماذج تتخطى نمط التشبيهات القديمة التي تلتقط العلاقات الخارجية للأشياء، وهي علاقات يمكن للمتتبع أن يخضعها للتفصيلات التي مرت بنا عن "فوائد التشبيه" في منهج البلاغة:

"الدجى بارد كالجليد" "عدوى صامد كالجبال"(783)

"تستر القمر الكئيب كأنه استحى فغاب"(784) "والناس

مثل النخل.. وقد يقطع السعف القديم لكنه يبقى

جذوره(785)" وأنت لا تغدو ولا تروح كأنك التمثال(786)

ويبدو الشعراء الشباب أحياناً وكأنهم حتى دون مستوى القيم النقدية التي احتواها المنهج البلاغي القديم فمعلوم أن منهج البلاغة ينص على أن التشبيه (البليغ) ــ هو الذي حذف منه أداة الشبه ووجه الشبه ــ هو من أبلغ أنواع التشبيه. ومع هذا فلم يقدم الشعراء الشباب كثيراً من هذا الضرب. بل على العكس، لقد اعتمدت أكثر نماذجهم على التشبيه (بكامل أطرافه) ــ المشبه والمشبه به وأداة الشبه ووجه الشبه ــ ولقد كان تأكيد الشعراء على اصطناع (كاف التشبيه) ظاهرة تعطي سمة نمطية لا تخلو من رتابة لجملة التشبيه التي أكثروا منها في قصائدهم.

وإذ يجدر التأكيد على أن الشعراء الشباب حاولوا التجديد من خلال الاستعارة، ينبغي في الوقت نفسه التنبيه إلى أن أكثر الاستعارات التي قدموها لم تكن تخرج ــ وبشكل خاص في نماذج السنوات الأولى ــ عن مفهوم الاستعارة القديم الذي يرجع بعلاقات الاستعارة إلى قيم المشابهة باعتبار الاستعارة تشبيهاً حذف أحد طرفيه وأداته ووجه الشبه. بل لقد كانت أغلب استعاراتهم يعتمد علاقة التجسيد في مجال المشابهة هذه "فللريح عويل. والأكواخ تتثاءل. والسحب تبكي. والشمس تحتضن البيوت(787) و"الذنوب تنتحب. والجدران تبتلع الجمال. وللأمل قبر وللغروب كفن"(788) و"الموت يمد جناحه.. والضياء يلهث"(789) ولم يكتف الشعراء، تحت تأثير شعورهم بالحاجة إلى التجويد باللجوء إلى حشد الصفات والتشبيهات والاستعارات. بل حاولوا أحياناً أن يلفتوا الأنظار باصطناع الصور المهولة والمبالغ فيها، إن الباحث ليلحظ ذلك بوضوح في بعض قصائد السياب.

"الداء يثلج راحتي ويطفئ الغد في خيالي /ويشل أنفاسي/
ويطلقها كأنفاس الذبال/ تهتز في رئتين يرقص فيهما شبح
الزوال/ مشدودتين إلى ظلام القبر بالدم والسعال"(690)

ولا يعدم الدارس أن يلاحظ عدا هذا أن الشعراء كانوا يعنون الصور لذاتها دون الاهتمام بما تقدمه الصورة من خدمة لمجموع القصيدة كبناء. أن أحدهم ليعجب بصورة ما فيروح يوسعها ويشبعها على حساب الصور الأخرى، مما يخل ببناء القصيدة عامة.

يمكن للباحث في نماذج الشعر الحر، أن يميز أنماطاً من الصورة الشعرية تتوزع أساساً بين ما هو تقليدي وحديث.

ولئن كنا قد أشرنا سابقاً إلى طابع الصور التقليدية عامة في هذه النماذج، إن من المفيد هنا أن نتابع تطور الصور الجديدة، ودورها في القصيدة الحرة.

وفي هذا المجال يمكن أن نقسم ــ من أجل الدراسة ــ الصورة في الشعر الحر، إلى ما يلي:

الصورة المفردة:

وهي الصورة التي تعتمد المفردة وحدها، سواء كان ذلك عبر الوصف أم العطف.

وواضح أن هذا النمط، يشكل أبسط أنواع الصورة الشعرية حتى يبدو أحياناً. إنه دون القدرة على الارتقاء إلى مستوى تشكيل صورة شعرية حقاً.

ويقدم لنا الشعر الحر نماذج كثيرة من هذا النمط، أشرنا إلى بعضها أثناء حديثنا عن الصفة. وأغلب هذه الصفات، لا ينهض إلى مستوى الإيحاء. بل لعله، بشكل عام، يسلب الموصوفات، القدرة عليه.

على أن الباحث، مع هذا، لا يعدم أن يلاحظ عدداً من الصفات مبعثرة في القصائد، يمكن أن تشير إلى وعي، ذي حدود متطورة، لقدرة، على خلق صورة جديدة متميزة، ومن ذلك:

"النهار المسدود... نقالة موتى سائقها أعمى.. ثلجها
الزؤام.. دم ابني الزجاج"(791) و"ضجرى المرتاب(792) أسرارها
الداكنات.. الشمس الأنيقة.. الغد ذو الأعين الخضر.. شذانا
الرصين(793) و"جيف معطرة... فرحي المجنح.. قطرة المطر

العقيم.."(794) و"صحوة النابض. نتن حالم"(795)

وما من شك في أن هذه المحاولات إنما كانت خاضعة لتأثير المحاولات التي سبقتها. فهي إذا تقصر عن تجاوزها، تبقى تشير إليها. ويمكن من أجل التدليل على ذلك أن نورد أمثلة من الصفات التي احتوتها مجموعة "طفولة نهد"(796) لنزار قباني. إننا نتابع في القصائد صفات من نوع:

"رغبة مبحوحة.. ثغر مختصر.. أثمان أشقران..

دميعة حافية.. صدى مزغرد.."

وتتمتع الصفة التي تقوم على (جملة) بطاقة على الصورة. ولكن هذه الصفات غالباً ما تستمد حيويتها من حقيقة أنها تحتوي استعارة أو تشبيهاً. وهي بذلك تخرج عن طبيعة الصورة المفردة:

"قصر مشيد من عظام العبيد... شيء ترجح لا يموت ولا يعيش

.. ليل وجليد يتساقط عبرهما صوت. رنات جديد"(797)

وتتجه الصفات أحياناً إلى إعطاء تفاصيل صورة أوسع وإغنائها ولا يتحقق ذلك. إلا حين تكون الصفة ضرورة. ويكون إثباتها. إضافة حقيقية. لا يمكن الاستغناء عنها.

"14 ذئباً يقتلك يخفرون/ وعلى أزقة قريتي يتقدمون/

بملابس مخضرة شوهاء /وبنادق سوداء/..."(798)

فواضح هنا مثلاً أن صفة "شوهاء" ليست ضرورية للصورة العامة، قدر ضرورة سوداء. بحيث يمكن حذفها: "وعلى أزقة قريتي يتقدمون بملابس/ مخضرة وبنادق سوداء"

ويمكن أن نتبين ذلك أيضاً في هذا النموذج:

"الموت في الليل كلص يدخل البيوت/ من الدروب شاهراً

في عتمة الظلال/ خنجره الطويل باحثاً عن الرجال/ وعندما

يموت /فرد من الرفقة في صراعه الصموت/ يفر ساحباً وراءه دم

القتيل /مثل شريط أحمر طويل/... وفي النهار/

نتبعه ونحن نصنع الغد الجميل/ بأعين محمرة..."(799)

فالصفات في هذا المقطع لا تعطي قيمتها الحقيقة إلا داخل الصورة كاملة. وحين تنفرد كل صفة لموصوفها مجردة عما حولها، تسقط قيمتها.

وقد حاول الشعراء أحياناً أن يضيفوا الصفة إلى موصوفها. فنجحوا عن هذا الطريق في كسر رتابة التركيب، واستطاعوا أن يحولوا الوصف إلى ما يقرب من الاستعارة.

على أن اللجوء إلى الصفات لم يكن يخلو من دلالة نفسية. إن من يستقرئ الصفات التي حفلت بها قصائدهم لا بد أن يلاحظ أنها صفات تعبر غالباً عن إحساس بثبات الأشياء وسكونها. وضعف قدرتها على التغيير وإنه لمما يثير الانتباه، إن أكثر الصفات التي استعملوها كانت ذات طابع سلبي، قوامه الحزن، والشحوب، والتعب، والقدم، والخوف، والضجر، والقذارة. ويمكن أن نقدم لذلك نموذجاً لبعض الصفات التي استعملها البياتي في قصيدة "سوق القرية"(800)

"الحمر الهزيلة.. حذاء قديم.. الحاصدون المتعبون

.. وحش ضرير.. الدهر الغشوم.. بنادق سود

.. الحوانيت الصغيرة". إلخ

وكذلك الصفات في قصيدة "اتبعيني"(801)

"شط بعيد.. النجم الوحيد.. الشط الكئيب.. الحلم

القديم.. الموعد الخاوي.. القاتل القاسي.." إلخ

ومثل ذلك في عدد كبير من قصائد الشعراء. إلا أنه في مقابل هذه الصفات كان الشعراء يقدمون أحياناً بعض حاجتهم إلى الحلم وإلى تغيير الواقع.

"نبع جديد /الشمس الوضيئة/ الأفق المنور/ الحب

العتيق/ الفرح العميق"(802)

"الخلاص الموعود/ الغبش الكبير"(803)

"غد الثائرين القريب /القمة العالية/ اللهفة الهائنة/

الكوكب الطالع /الغد الساطع/"(804)

"وصالك الحلو /الأرض ذات الشرفات الذهبية/

الينابيع السخية /الغد المشرق/ أغنيات العالم

الوردي والحب العميق/"(805)

ويتعرف الباحث في قصائد الشعر الحر على نوع آخر من الصور المفردة يقوم على مجرد الجمع (العطف). ووسيلة الشعراء الشباب إلى ذلك هو في

الغالب واو العطف. يرصف الشاعر به مفردة إلى جانب أخرى ليكون من مجموعها صورة ما.

"الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين والنور

تعصره.."(806)

"التينة الحمقاء، والبيت القديم، ورفيف أجنحة

الفراش، وزنابق سود عطاش/ تذوي وأسراب

العصافير الجياع، ملوية الأعناق"(807)

وواضح أن الهدف من رصف هذه المفردات المتتالية هو خلق إيحاء وانطباع لدى القارئ للدخول إلى القصيدة عبر لقطات متتابعة ساكنة غالباً يطلب من الذي يتابعها أن يحس ارتباطها أو تنافرها وأن يعي السياق فيها.

ولطبيعة هذا الضرب من التركيب، يلجأ الشعراء أحياناً لتحريك المفردة عبر الصفة كسراً للرتابة وتمهيداً لتطور الصورة:

"النير والمحراث والثور الجريح على الثلوج.."(808)

ثم ما يلبث الشاعر أن يتوسل بالفعل لخلق جو من الحركة في هذه الصور الساكنة. فالبياتي في المقطع السابق لا يلبث أن يخرج عن سكون الصور المتتابعة:

"النير والمحراب والثور الجريح على الثلوج يغفو"...

وهو ضرب من الصورة يستدعي حساسية وحذقاً، وإلا استدرج صاحبه إلى السهولة والرتابة ومجرد الرصف الذي يؤدي بالتالي إلى عكس الغرض الذي أريد للصورة.

ويبدو أن السياب كان أول من سبق إلى هذا النوع من الصور، ثم لم يلبث أن تبعه في ذلك عدد من الشعراء بل لقد قلده بعضهم في ذلك تقليداً فجاً(809) كما أغرق في اصطناعه كثيرون معتمدين السهولة الظاهرة فيه. وإنه لمما يلفت الانتباه أن البياتي وكاظم جواد كانا من الذين أغرقوا في اللجوء إلى هذا الضرب. إن من يتابع قصائدهما في "أباريق مهشمة" و"من أغاني الحرية" يمكن أن يدرك المدى الذي استدرج العطف إليه الشاعرين. ويمكن هنا أن نورد نموذجاً من ذلك لدى كاظم جواد في الأبيات الثلاثة الأولى من قصيدة "لعنة بغداد".

"الشؤم والحقد الدنيء، وحشرجات شاحبات/ جوفاء
والموتى ومقبرة الربيع/ والرعب والعسس اللصوص وأعين
وسنى تنام.. إلخ.

ويتعرف الباحث على صور مفرده معطوفة، يربط بينها خيط من منطق خاص من نوع ما استعمله سعدي يوسف في قصيدته (الكويت) و(إلى أحد الجزائريين الخمسة)

"الملح في البحر/ والزيت في الزيتون/ والخبز في
القمح/ وأنت في قلبي"(810)

الصور القصيرة:

وقوام هذا النوع من الصور جملة تشبيه أو استعارة. وغالباً ما يتضمن التشبيه كل أركانه البلاغية من مشبه ومشبه به وأداة تشبيه ووجه شبه:

"الليل أزرق مثل آلاف الخناجر"(811) "ليلة ظلماء
كالرحم"(812) و"تجف في صمت كئيب كوريقة سقطت
وجفت من وريقات الخريف"(813)

وقد يقدم الشعراء تشبيهات دون أن يعنوا بأن يكون لها في الجملة إشارة إلى وجه شبه:

"أراقص أقص ظلي كقرد سجين"(814) "وكأذرع الموتى
هناك تعوم في الأفق البعيد بعض السنابل"(815)
"كالقبرة ذات العيون المقمرة"(816)

ويقدم الشعراء أحياناً المشبه به على المشبه تأكيداً للصورة وتعميقاً لها:

"كالجدولين تخوض ماءهما الكواكب مقلتاها"(817)
"وكرنة العصفور صوتك ما يزال/ في ليل باريس
يناديني تعال"(818) "كزهرة في الرمل أنت"(819)
أو يلجؤون أحياناً إلى حذف وجه الشبه والأداة: (820)
"عيناك غابتا نخيل ساعة السحر"(821) "شفتاك جرح
لا يزال دماً يسيل"(822) "إنها حمدان
سل ونخيل"(823)

ويلاحظ الدارس عدا هذا جملاً تحتمل معنى الصورة بالتشبيه يتوسل لها الشعراء بالنداء:

"يا أنت بالاوس يا غاب العبير"(824) "يا قمري

يا ولدي الأصغر"(825)

"يا قلبي المجنون يا طفل/ يا كوكبا بالدمع يبتل"(826).

"يا صديقي الوفي/ أيها المتلفع بالغيم"(827).

ولا يعدم الدارس إن يميز خلال هذه الصور تشبيهات من نوع:

"يرمي الظلال كأنها اللحن الرتيب"(828) "مثلما

تنفض الريح ذر النضار/ عن جناح الفراشة مات النهار"(829)

"النور من طين هنا أو زجاج"(830) "يدا كالأساطير

بوذا يحركها باحتراس"(831) "تلألأ القمر النحيل

كذبابة حمراء يجنح للأفول"(832)

أما في مجال الاستعارة فالصور القصيرة غالباً ما تعتمد علاقات شبه رأينا نماذجها سابقاً. وهي استعارات "مكنية" غالباً. وسيلتها الفعل:

"يورق الغد في دمائي"(833) "كان نقر الدرابك

منذ الصباح يتساقط..."(834)

"تنفس عالم الأحياء"(835) "ضوء النهار يمتص

أعوامي ويبصقها دماً(836) "اسمع الشمس تغني في

فؤادي(837) "السماء تمطر في منفاي"(838) ــ

"الطرقات التي تعلك الظلمة الباردة"(839) "آه لو لم

تمت في يدينا العروق"(840) إلخ...

أو وسيلتها الإضافة: استعارة تعكس إحساساً بالثبات لاعتمادها الجانب الوصفي وافتقارها إلى الحركة التي تتمتع بها الاستعارة بالفعل.

"حشرجات الزمان.... ظلال الرغيف.. اكتئاب

الغروب"(841) "أعماق ليل الذكريات.. مجد

الكادحين.. أغنية السلام.. أخت الشمال(842)

"باب هوى. خصبة الأفاق"(843)

وقد تلحق الصفة غالباً بالمضاف إليه

"مخالب الموت الصموت/ أحلام الصبا المخذول"(844)

"ضباب مدينتي الخجلى/ السماء الخريفية الباردة"(845)

"أشلاء حلم صغير. طريق الإياب المرير. وقع خطانا الرتيب(846)"

وغالباً ما تعتمد العلاقة في هذه الاستعارات على التجسيد حيث تستعار صفة الحي للجماد. إننا نلاحظ مثال ذلك في قصائد البياتي عبر نماذج من نوع

عالمنا يصحو.. دفنت في أعماق ذاكرتي.. تفر من عين

السجين بعض الدموع... السحب تبكي"

وكان طبيعياً أن يزداد اهتمام الشعراء الشباب بالصورة الشعرية تبعاً لتطور اهتمامهم بالجانب الفني من القصيدة، عبر تفتح وعيهم وازدياد اطلاعهم على نماذج الشعراء العالمين. ونمو تجربتهم الحياتية والشعرية بشكل عام.

الصورة الطويلة:

وكان أن برز نتيجة هذا لدى الشعراء ميلهم إلى الصورة الطويلة ذاك أن صوراً من هذا النوع، كانت كفيلة بأن تقدم لقصائدهم مزايا عديدة ومن بين هذه المزايا قدرة الصور الطويلة على استيعاب تجاربهم التي كانت تزداد تعقيداً، وطاقتها على تطمين طموحهم إلى التجديد.

ولا شك في أن اتجاه بعض الشعراء إلى كتابة القصائد الطويلة كان عاملاً ساعد على بروز الصور الجميلة. إذ كيف يتسنى لشاعر كتابة قصيدة طويلة من نوع "المومس العمياء" مثلاً دون الاعتماد على الصور الطويلة؟.

إن الباحث يستطيع أن يتبين مصداق هذا الميل خلال النماذج التي قدمها الشعراء في بداية الخمسينات وعبر أشكال ومستويات مختلفة يتحكم فيها مدى تطور الشاعر وطبيعة التجربة التي يعالجها.. ويمكن متابعة ذلك عبر:

الصور الطويلة الناجمة عن العطف والتتابع والتراكم. وهي تمثل بقايا ما أشرنا إليه من العناية بالكم الفني الذي يعتمد حشد ما يتيسر للشاعر من صور قصيرة ومفردة في قصيدته. ويمكننا الاستشهاد بقصيدة "عندما قتلت حبي"(847): ففي المقطع الأول تتابع الصور على النسق التالي:

"وأبغضنك لم يبق سوى حبي أناجيه/ وأسقيه دماء غدي

وأغرق حاضري فيه/ وأطعمه لظى اللعنات والثورة والنقمة/

وأسمعه صراخ الحقد في أغنية جهمة/ ومن إغفاءة الموتى

أغذيه/ وأنثر حوله الأشباح والظلمة"

وواضح في هذا المقطع أن العطف يلعب الدور الأساس في جهد الوصول إلى الصورة: إنه العطف على جملة "مقتي أناجيه... وأسقيه.. وأغرق.. وأطعمه.. وأسمعه... وأغذيه.. وانثر حوله..." وتشكل هذه الأفعال في الواقع استعارات تظل تتراكم لتجهد أن تقدم الصورة الطويلة أو بعض الصورة الطويلة التي هدفت إليها الشاعرة.

وتتداخل الاستعارات في المقطع فالشاعرة تولد استعارة من أخرى "أسقيه دماء غدي، أطعمه لظى اللعنات، أسمعه صراخ الحقد، من إغفاءة الموتى أغذيه". فهي استعارات بالإضافة تتحقق عبر "دماء الغد" "لظى اللعنات"، "صراع الحقد"، "إغفاءة الموتى"... ولا تكتفي الشاعرة بعطف الاستعارات بل تعمد إلى عطف أجزائها "وأطعمه لظى اللعنات والثورة والنقمة... وانشر حوله الأشباح والظلمة..".

ويمكن أن نتابع نموذجاً لهذا النوع في قصيدة "نداء في مقبرة"(848) فالتراكم في هذه القصيدة يقوم عبر جمع صور إلى بعضها حول نقطة واحدة تبدأ من جملة نداء هي "يا قبور".

"يا قبور/ يا هذه الأرض التي لا تدور/ قتلت ضوء النهار/

بدورة عاتيه/ حتى حطمت المدار/ في قلب هذي الليلة

الداجية/ فغصت حتى القرار/ راسخة في بحر هذا

الظلام/ كجثة من رخام/ لا روح لا دفء لها لا شعور..

يا قبور/.../ هل انشب الموت مساميره... إلى آخر المقطع

يا قبور/ يموت فيك كل شيء نبيل... إلى آخر المقطع"

يا قبور/ يا جثة هامدة... إلى آخر المقطع

ويغلب أن تظل الصور من هذا الضرب مفتقرة إلى النمو، محرومة من الحركة. وقد يلجأ الشعراء إلى الإغراق في التجميع، فتكون الصورة الأساس هي مجموعة من صور مفردة وقصيرة كما في قصيدة الأطفال والمجزرة(849)

إن كاظم جواد يتابع هنا حادثة "قتل طفلة في العهد الملكي" وقبل أن يقدم الشاعر صورة الحدث نفسه، لا يجد بأساً في أن يقدم لــه بصورة عن الجو،

حتى ليكاد يختنق الحدث وتضيع الصورة الأساس وهو كما فعل عبد الرزاق عبد الواحد يضع محوراً ليتدبر هذه الصور معتمداً جملة: "قتلوها".

"قتلوها تحت جنح الليل.. عبر صمت الشارع المحزون

"قتلوها.. عبر عتمات الطريق.. تحت همس الشجر

المذعور.. في الريح الصفيق.. كان شيء يضحك

.. كشراع غاب في الأفق البعيد../ خلف موجات

الغيوم السود.. /في الليل/ .../ ونجوم

كفوانيس خفيتات تطل /كل شيء يضحك /......./

فوق أشجار النخيل /والعصافير/

الفجر الجميل/ يتمطى فوق غابات النخيل/

.../و............./ غمغمات

شاحبة/ عبر أبواب حيارى/ وشبابيك كأفواه/

وعواء... الأفق/ وآهات نجوم/ وخطى تعدو/

ومصباح وحيد ووجوم /كل شيء..." إلخ

وتستمر القصيدة على هذا المنوال. حتى تكاد تنتهي وعند ذاك يقدم الشاعر حركة الصورة الأصلية: قتلوها وهي تعدو... إلخ..

الصور القصصية

ولقد استطاع الطابع القصصي إلى حد ما أن ينقذ القصيدة من ظاهرة التجميع.. ذاك أنه منحها بعداً زمنياً ومكانياً. وأفسحت الحاجة القصصية للشعراء متسعاً للصور عبر تصوير مناخ الحدث وجوه: فكثرت في القصائد مقاطع تعتمد صوراً طويلة غرضها التمهيد للقصيدة بالجو.

"ضوء الأصيل يغيم كالحلم الكئيب على القبور/ واه كما

ابتسم اليتامى أو كما بهتت شموع/ في غيهب الذكرى

يهوم ظلهن على دموع/ والمدرج النائي تهب عليه

أسراب الطيور إلخ..."(850)

"في سواد الشارع المظلم والصمت الأصم/ حيث لا لون

سوى لون الدياجي المدلهم/ حيث يرخي شجر الدفلى

أساه/ فوق وجه الأرض ظلا/"(851)

ولقد أولع الشعراء بهذا الضرب من الصور حتى اصطنعها بعضهم لقصائد لا تنطوي على بناء قصصي...

وتأتي الصورة أحياناً تابعة للحدث تؤكده وتعمق أجواءه، أو توسع من المناخ العام للقصيدة. وقد تميز السياب بالتأكيد على هذا الضرب من الصور. إننا نتابعه في "المومس العمياء" و"حفار القبور" و"جيكور والمدينة".. إلخ.

ويتوسل السياب لصوره هذه غالباً بأداة التشبيه كان وكأن وكأنما. ولكن أداة التشبيه لا تعني خلال هذه النماذج التشبيه بمعناه الحرفي... بل إنها لتكاد تتخلى عن أهميتها كأداة للتشبيه، لتصبح إيذاناً ببدء صورة. وأن القارئ ليحذفها دون أن يكون في الصورة أيما تأثير.

"... ينساب صوتك في الظلام إلي كالمطر الغضير
/.../ وأظل أسبح في رشاش منه أسبح في
عبير /فكأن أودية العراق/ فتحت نوافذ من رؤاك
على سهادي، وكل دار/ وهبته عشتار الأزاهر
والثمار/ كأن روحي في تربة الظلماء حبة حنطة
وصداك ماء /.../ ... بابا.. وكأن
يد المسيح فيها.. كان جماجم الموتى تبرعهم في
الضريح إلخ..."(852)

وقدم "الحدث" في القصائد مرتكزاً مهماً للصور وتناميها وتتابعها وتوالدها.. ويغلب أن يتداخل في هذا الحدث محوران يتراوحان بين الصورة الواقعية المنتقاة والصور المتخيلة. وهو تراوح ذو مزايا فنية عالية...

"نحن كنا أربعة/ وعلى الشارع آلاف العصافير تطير/
من حجر /كانت الدنيا مطر/ من حجر/ كانت
الأرض إناءً من رصاص/ وبشر../ نحن كنا
أربعة/ ورجعنا أربعة/ غير أني عدت كالنائم في الماء
طويلاً/ شاحباً يأكلني شوق إلى نار الحريق/
إنني دست على الخيط ولم ينقطع /.../ أنا
ما شاهدته يهوي قتيلاً/ زاهياً كالنور........./

مسلماً عينيه للحلم قليلاً... فقليلاً/..... إنه

داس على الخيط طويلاً"(853).

وقد يتوسع أحد المحورين على حساب الآخر.

لقد قدم عدد غير قليل من الشعراء منذ منتصف الخمسينات قصائد ذات صور تكاد تكون فوتغرافية كما فعل عبد الرزاق عبد الواحد في عدد من قصائده التي ضمتها مجموعة "طيبة"... وكما فعل موسى النقدي في قصيدته الطويلة "محمود والقمر"...

وتثاءبَ المقهى وأغلق بابهُ الخرب العتيق/ وخلا

الطريق/ إلا من الكاوي يثبت قفل دكان صغير/

وصديقه الحلاق يرمقه.. وشحاذ ضرير/ يسعى

كعادته إلى المقهى... إلخ"(854)

وقد تتفرع القصيدة لجو ذي صور خالية من الحدث الواقعي، تتابع عبر جو هو أشبه بالحلم أو الكابوس.

إننا يمكن أن تقدم لذلك نموذجاً قصيدة صلاة الأشباح(855)

"تململت الساعة الباردة/ على البرج في الظلمة

الخامدة/ ومدت يداً من نحاس/ يداً كالأساطير

بوذا يحركها في احتراس /يد الرجل المنتصب/

على ساعة البرج في صمته السرمدي/ يحدق

في وجمة المكتئب/ وتقذف عيناه سيل الظلام

الدجي /على الميتين الذين عيونهم لا تموت/

تحدق ينطق فيها السكوت/ وقالت يد الرجل

المنتصب /صلاة صلاه/ ودبت حياه... إلخ.

"على صخور البحر يرسو قارب صغير /له شراعان من

المخمل والحرير/ وفيه طفل أخضر الرداء مقلتاه/

تبتسمان للطيور البيض في المياه /وللعصافير

التي تطير /.../ وحرك المجذاف فأنساب مع

المياه/ قاربه الصغير... لنزهة

في البحر ثم راح/ تحمله الرياح/ لعالم الطفولة

القائم في رواءه /يضرب في البحار... إلخ".

وعبر هذه الأجواء لا يعدم الباحث أن يعثر على صور قريبة من الطابع السريالي:

"تموز يموت على الأفق /وتغور دماه مع الشفق/

في الكهف المعتم /والظلماء نقالة إسعاف سوداء/

/وكان الليل قطيع نساء/ كحل وعباءات سود/

الليل خباء /الليل نهار مسدود/(856)

أو: "لا شيء يذكر لم تزل يافا وما زال الرفاق/ تحت

الجسور وفوق أعمدة الضياء/ يتأرجحون بلا رؤوس

في الهواء/"(857)

وقد نجح الشعراء أحياناً عبر الطابع القصصي في تكثيف صورة كاملة لقصيدة. بما يمكن تسميته "القصيدة الصورة".. وفي نماذج كهذه تتماسك الصورة العامة ويتتابع الحدث فيها نفسياً وفنياً من خلال نمو متوتر غالباً، يشوبه التكثيف والاختزال فالقصيدة قصيرة.

ويمكن الإشارة في هذا المجال إلى عدد من قصائد سعدي يوسف كقصيدة "تحت أيديهم" و"الاستشهاد" و"إلحاح".

"وعندما تلقى من الغرفة/ مهشم الأضلاع مذهولاً/

أزرق كالميت /في ليلة سوداء مقتولاً/ فكر مع

البصرة /فكر بما نهوى/ وما نغذيه من القلب/

بالشمس والخبزة والحب /../ فكر مع البصرة...(858) ولموسى النقدي وكاظم جواد نموذجان صالحان للقصيدة الصورة(859) ففي قصيدة: "مشهد" لكاظم جواد نتابع الصورة التالية:

"ثلاثة من حرس الليل السكارى /سمعوا الشهيق/

وصيحة الخنجر في الطريق /وكان أن لوح فتيان

مشردون /تجتاحهم حمى ـ يهرولون/ على خيول

الرعب انضاء يرددون /في طرف الشارع صيحات

مشاجرة /وخنجر ملطخ بالطين والدماء/ والشارع
الخائف والهوام والفضاء /ملوث يسمع أصداء.
محاورةْ /تخفت في مقهى وكان الشاي في سكون/
يحسى، وشحاذون واجمون/ وصرخة الدماء
لا تزال والنجيع /تجلده دوامة الصقيع /.../
ثلاثة من حرس الليل السكارى /هبطوا الطريق/
كانوا يشهدون ظل الصيحة الحمراء /والخنجر
والبريق /مروا سراعاً في زوايا الليل /لا تبصرهم
عيون/ كانوا يقهقهون/ أجل أجل كانوا يقهقهون
...."

***

تتمتع الصور الشعرية بقابليتها على تضمن الحركة والصوت واللون، وهي من خلال ذلك تكتسب حيويتها في القصيدة وبالتالي تعكس هذه الحيوية على جو القصيدة.

ولقد كان على القصيدة الجديدة أن تعنى بكل هذه الجوانب مستجيبة للحركة المتسارعة والمتنوعة التي يعيشها العصر سواء عن وعي نقدي أو عن وعي عام. وما من شك في أن الخروج على رتابة الوزن التقليدي، كان في واقعه يمثل انسجاماً مع التطورات التي شهدتها الحياة وإيذاناً بتطور مماثل في حركة القصيدة وحركة الصور فيها.

ولقد كان انعكاس كل هذه في القصيدة يتمثل بعدد من الجوانب المؤهلة للتعبير عن الحركة خارجياً وداخلياً..

وتشكل العناية بالفعل أبرز هذه الجوانب ذاك أنَّ الفعل هو الوجه الظاهر لحركة الصورة. ومن ثم فإن افتقار الصورة إلى الفعل يسلبها دون شك الطاقة على الحركة ويكسبها نوعاً من السكون. ويمكن أن تقدم لذلك مثلاً بعض قصائد البياتي في مجموعته "أباريق مهشمة".

"الموت والإنسان من أعماق فطرته يقدم في سخاء/
شاراته الأخوية. الإنسان في ليل الصراع/ شاراته

في ليل (كينيا) و(الملايو) و(القنال)/ في
ليل (كينيا) كالشعاع/ في ظلمة الغابات
والمستنقعات/ حيث الأفاعي والظلال/ والشمس
والصبار والأفق المخضب بالدماء/ والكادحون
/ والموت والإنسان والمستنقعات/ في ليل
(كينيا) والقرى والكادحون..."

فهذا المقطع على طوله خال إلا من فعل واحد، ولهذا فحركة الصورة فيه تفتقر إلى الحيوية، لولا ما يحاول تتابع اللقطات والتكرار أن يغطيه من نقص الحركة...

ويمكن أن نستجلي أثر الفعل عبر المقطع التالي:

"وأظل أزحف في الصراع/ يهوي شراع/ وتموت
في جنبي ذراع/ وأكاد أومئ بالوداع/ يا للجبان
/وضحكت من ضعفي المهان/../ ما زال يضحك
في ارتياع/ ويظل يضحك في ارتياع.."(860)

فالمقطع يحتوي أفعالاً كثيرة. وهذه الأفعال تملك دون شك أن تكسب الصورة العامة فيه حركة وحيوية..

ويتمتع الفعل عدا هذا بطاقات متنوعة عبر خصائص عديدة منها أنه يكسب الصورة امتداد الزمن وتنوعه بين الماضي والحاضر والمستقبل

"مثلما تنفض الريح ذر النضار/ عن جناح الفراشة مات
النهار /../ فاحصدوا يا رفاقي فلم يبق إلا القليل
/ كان نقر الدرابك منذ الأصيل/ يتساقط مثل
الثمار..."(861)

على أن الشعراء غالباً ما استدرجوا إلى رتابة الفعل ذي الزمن الواحد

"الأرض تموع وتلتهب/ فالشمس تحرق في نزق /.../
وتميل على الأفق /وأنا والحقل يمزقه التعب/
والصيف فاسبح في عرقي /.../ فالمنجل يرتعش
...."(862).

وتعتمد الحركة تتابع الأفعال وتوالدها

"ثلاثة من حرس الليل السكارى هبطوا الطريق/ كانوا
يشاهدون ظل الصيحة الحمراء والخنجر والبريق/
مروا سراعاً في زوايا الليل/ لا تبصرهم عيون/ كانوا
يقهقهون/.."

وخلال هذا تقدم الأفعال للصورة مزايا نفسية وفنية من خلال اختيار الشاعر لها للتعبير عن الجو. فالأفعال مسؤولة غالباً عن ارتخاء الحركة في الصور أو توترها. ليس عبر علاقة هذه الأفعال ببعضها حسب، بل عبر طبيعة الفعل المنتقى نفسها:

"أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج/
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى عراق/ كالمد
يصعد.... /الريح تصرخ.../ والموج يعول
..."(863)

"لأستبيح عدادهن من النهود/ وسأدفن الطفل
الرمي وأطرح الأم الحزينة/ ولسوف أغرز بين ثدييها
أصابعي اللعينة/ ويكاد يخنقها لهاثي وهي تسمع
...."(864)

فالأفعال في هذين المقطعين مسؤولة إلى حد كبير عن قوة الحركة وصخبها. على أن الأفعال قد تتراخى أحياناً وبهذا تكسب الصورة طابعاً هادئاً أو خامداً.

"... مر القطار/ وخبأ بعيداً في السكون /.../
لم يبق في نفسي سوى رجع وهون /وأنا أحدق في
النجوم الحالمات/ أتخيل الليل الثقيل/ إلخ.."(865)

ولكن الخمود الظاهري للأفعال وهدوئها لا يخلو أحياناً من حركة داخلية متوترة

"البرد ينثّ من القمر/ فنلوذ بمدفأة من أعراض البشر/
والليل يطفئ شطآنه/ والضيفة تقبع بردانه/

وفراء الذئب تغطيها/ وتطفأت النيران اللاتي كانت

بالدم تذكيها"

وقد يتحقق أثر الحركة عبر تقديم جوَّين أو محورين متناقضين لحركة قوية مثلاً ولأخرى متراخية.

"كانت إذا جلست إلى المرآة يفتنها صباها/ فتظل

تعصر نهدها بيد، وتحملها رؤاها/ من مخدع

الأثام في المنفى إلى قصر الأمير/ تقتات بالعسل النقي

وترتدي كسل الحرير/ ليت النجوم تخر كالفحم

المطفأ /.../ والعواصف والسيول/ تدق راسية

الجبال ولا تخلف في المدينة من بناء/(866)

وإذ يسهم الفعل في حركة الصورة ينهض البناء أيضاً، بقسط مهم من هذه الحركة، عبر الطابع السردي والقصصي، والتكرار. والتقديم والتأخير والحذف. وسنتعرض لذلك بالتفصيل لدى الحديث عن البناء.

ويكمل الإيقاع من طاقة الصورة على الحركة، ويتحقق ذلك باختيار الوزن أو الخروج من وزن إلى آخر... وسنفصل ذلك في حديثنا عن الوزن.

وترتبط الحركة في الصورة بالصوت فهو يزيد من حيوية القصيدة وتكاملها ويعطيها بعداً جديداً. ويشكل الصمت أو "السكون" طرفاً لتردد الصوت في القصيدة.

"نفس البيوت يشهدها جهد عميق.. نفس السكون.."(867)

"كان شيء مؤلم في ناظرينا /كان صمت/ وحديث

خلف صمتينا بعيد"(868)

"الليل ممتد السكون إلى المدى"(869)

"عد بنا يا قطار الشمال/ فالظلام رهيب هنا والسكون

ثقيل"(870)

"إني أحسك تهمسين/ في ذلك الصمت الثقيل"(871)

"من جناح يضمحل/ في بقايا همسات في سكون

/ في سكون(872)

"لا صوت لا إنسان صمت كالصلاة"(873)

"والصمت الثقيل/ في الأفق يركد في الأزقة

والخرائب والبيوت(874)

ويتابع الشعراء أنماطاً من الصمت. فثمة صمت المقابر، وصمت الغروب، وصمت الشارع وثمة صمت عميق. وصمت كالصلاة، وصمت ثقيل. ولقد كان الشعراء يجدون في هذا الصمت تعبيراً عن الحالة النفسية التي يعيشونها، ومناخاً لما يجري أو سيجري حولهم. فغالباً ما يسمع خلال هذا السكون أو الصمت همس أو غمغمة أو صدى أو بكاء...

ويمكن تقسيم القصائد من حيث أصواتها على هذا الأساس إلى قسمين عامين:

فقسم يعيش في عالم خافت الأصوات متوجس أو حزين أو مكبوت

تململت الساعة الباردة/ على البرج في الظلمة الخامدة/

ومدت يداً من نحاس/ يداً كالأساطير بوذا يحركها

في احتراس/ يد الرجل المنتصب/ على ساحة البرج

في صمته السرمدي /يحدق في وجمة المكتئب/

وتقذف عيناه سيل الظلام الدجي/ على القلعة

الراقدة/ على الميتين الذين عيونهم لا تموت/ تظل

تحدق ينطق فيها السكوت(875).

و" "عندما تشرق في قرية حمدان النجوم/ تطفأ الأكواخ

والمسجد والبيت القديم/ إنه النوم الطويل/ تحت

همس السعف الشاحب/ الموت الطويل/ إنها

حمدان سل ونخيل/ حيث أوراق من الليمون في الماء

تعوم(876)

وقسم آخر مناخه أصوات عالية مختلطة متداعية:

"تحت السماء وفي عويل الريح أسمعها تناديني تعال/

لا وجه لا تاريخ اسمعها تناديني تعال/ عبر

التلال.."(877)

أو: "من بعيد صوت عصف الرياح الشديد/ ناقلاً ألف صوت

/ من صراخ الضحايا وراء الحدود..."(878)

وخلال هذين الحدين يمكن للدارس أن يتابع مقومات الصوت في القصيدة. فثمة الأصوات الصريحة التي تقدمها القصائد عبر تسمية الصوت أو فعله أو صفته. ومادة ذلك الهمس. والغمغمة والوسوسة. واللهاف. والنسيج. والضحك والكركرة والقهقهة والغناء والثرثرة والقول والبكاء. والصراخ. والعويل. والنواح والسعال أو الطنين والرفيف، والمواء والعواء والنعيب والخوار أو الخرير والهدير والرعود والحفيف. والعصف وثمة أصوات الحوار الذي تلتقطه القصيدة، أو تشير إليه

"ويمر عملاق يبيع الطير/ ...// خطواته العجلى

وصرخته الطويلة "يا طيور/ هذي الطيور فمن يقول

تعال" أفزعها صداه/ يأتيه (!) من غرف البغايا

كاللهاث من الصدور/ ويد تشير إليه عن كثب وقائلة

تعال /بين التضاحك والسعال /.../ وتوسلته

"فدى لعينك خلني بيدي أراها.."

وثمة عدا هذا صوت الشاعر أو الراوي. وهو قد يعلو أحياناً في القصيدة فيغطي على أصواتها الخاصة:

"باسمك في قريتنا النائية الخضراء /في العراق/

في وطن المشانق السوداء /والليل والسجون/

والموت والضياع/ سمعت أبناء أخي باسمك يلهجون

فدى لك العيون"(879)

"أدري بأنك تنزعين/ ويكاد يقتلني أنا الخاوي

اليدين أنا المهيض/ مرآك قربي تضحكين كيلا تعذبني

شكاتك ليت أنك تشتكين(880).

وتصدر الصور والأفعال فيها ــ مجموع الأفعال ــ أصواتاً ضمنية: تزيد من الإحساس بالصوت أو السكون داخل القصيدة: ويمكن أن نتابع ذلك في قصيدة بغداد عام 195(881) ففي أول القصيدة تتتابع الحركة بهدوء لا يكاد يند عنه صوت:

"أعمدة الكهرباء/ تحت سماء الموت ــ والساحات

مقفرة/ مقرورة في فمها يحتضر الضياء/ كأنها صلبان

مقبرة/ ألف مسيح لم يزل يشخب بالدماء/ مسمر فيها"

فمفردات الصورة في هذا المقطع وأفعالها "أعمدة الكهرباء. والساحات المقفرة والضياء المحتضر والمسيح المسمر الذي يشخب..." لا يمكن أن يوحي بصوت.. بل إنها في الغالب لأصوات خافتة. أو هو السكون المتوتر.. ومن خلال هذا يبدأ الصوت:

"ومن تحت المصابيح المبعثرة/ تجهش بالبكاء/

عبر الليالي رمز النساء /../ والريح صيحات

شياطين مزمجرة..

أما في قصيدة: قافلة الضياع. فالدارس يقع على نموذج الأصوات الصادرة عن مفردات الصور وأفعالها عبر هذا المقطع:

"النار تتبعنا كأن مدى اللصوص وكل قطاع الطريق/

يلهثن فيها بالوباء / كأن ألسنة الكلاب/ تلتز

منها كالمبارد وهي تحفر في جدار النور باب/

تتصبب الظلماء الطوفان منه فلا تراب.../

النار تركض كالخيول وراءنا أهم المغول؟.."

فواضح أن المفردات. النار. قطاع الطريق. اللصوص. ومداهم. المبارد. الطوفان.. الخيول.. تحتمل جميعها أصواتها وتوحي بها. فضلاً عن التي تصدر عن الأفعال "تتبعنا.. تلهث.. تحفر.. تتصبب.. تلتز.. تركض"...

وغالباً ما تعكس القصائد أجواء متضاربة بين صور صامتة هادئة وأخرى مفعمة بالأصوات. أو تقدم تداخلاً في الأصوات وتتابعاً لها..

ولتوضيح كل هذا يمكن لنا دراسة مقطع من قصيدة "مدينة بلا أصدقاء"(882).

. "مضى الليل وجاء الفجر مخضوب الخطى. والآن.."

إن مجيء الفكر يمكن أن يوحي بكل ما يحتمل الفجر من أصوات... عدا الإيحاء بالصوت الذي تحتويه (الخطى).

. طرقت الباب بعد الباب "هل في الدار من إنسان؟"

. أصوات طرقات الباب المتتالية

. صوت السائل...

. صدى "من قبل يومين"/ مضى من قبل يومين/ ـــ إلى أين إلى أين.

. الصوت في كلمة صدى

. الصوت في ما ردده الصدى (مضى من قبل يومين)

. صوت السائل: إلى أين إلى أين

. لقد كنا صديقين/ حميمين

. صوت الشاعر

. صدى باك: لقد خلف طفلين.. وذكرى زوجة ماتت /.../ لقد كبله البوليس أواه... أواه أخي لا أنساه

. الصوت في كلمة صدى والإضافة في (باك)

. صوت في ما ردده الصدى الباكي...

. صوت الشاعر

وعاد الليل تؤنسه بقايا من نجيمات

. صوت الشاعر...

. الأصوات المفترضة لليل والنجوم

. وفي قلبي تفتحن وأشعلن حكايات/ صديق وقعتها الريح في الطرقات أنات/

. صوت داخلي عام

. إيحاء الصوت في الفعل تفتحن

. إيحاء الصوت في كلمة حكايات صديق

. إيحاء الفعل وقعتها الريح

. إيحاء أنات

هنا أمس تلاقينا /هنا أمس تعاتبنا/ هنا عنه سألت الصمت... إلخ

إضافة للحركة والصوت في الصورة الشعرية يشكل الضوء ومن ثم اللون جزءاً مهما من مقومات الصور.

وكما وجدنا لدى دراستنا الحركة بأن الشعراء كان يقابلونها ــ بشكل غير مباشر بالسكون، مقابلتهم للصوت بالصمت، كذلك وضع الشعراء على المستوى نفسه الظلمة مقابل الضوء. بل إنه لمما يلفت الانتباه أن الشعراء الشباب مالوا ــ تحت تأثير عوامل عديدة ــ إلى اختيار الليل، وما ينطوي عليه ــ مناخاً للكثير من قصائدهم...

"الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة.."(883)

"الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين"(884)

"تموز يموت على الأفق وتغور دماه مع الشفق/ في الكهف المُعتمِ والظلماء/ نقالة إسعاف سوداء/ وكان الليل قطيع نساء...(885)

"الليل ممتد السكون إلى المدى"(886)

"والدهاليز في ظلمات الدجى الحالكات"(88)

"عد بنا يا قطار/ فالظلام رهيب هنا والسكون ثقيل(888)

"في دجى الليل العميق رأسه النشوان القوه هشيماً"(889)

"أماه جاء الليل. جاء فأوقدي ضوء الشموع"(890)

"قتلوها/ تحت جنح الليل..."(891)

"ودجى وشحاذون......."(893)

"كنا هائمين بلا ظلال مترقبين الليل.."(893)

"صوتك لا يزال في ليل باريس يناديني".(894)

"ترن أجراس الحياة في الليل....."(895)

وما من شك في أن ميل الشعراء لاختيار أجواء الليل لم يكن يخلو من تأثير بقايا حس رومانسي، ولا من تأثير الإحساس العام بالظرف الذي كان يعيشه العراق خلال تلك السنوات ومن الليل.. كان الشعراء يفرعون تفاصيل الضياء الخافت.. عبر القمر والنجوم والمصابيح والشموع..

"الليل أزرق مثل آلاف الخناجر /محمود/.../
يا تلميذ في قمر العراق /.../ الليل أزرق
والنجوم تموت في طرف المدينة/ مثل الفوانيس
البعيدة في سفينة"(896)

"الليل والسوق القديم /.../ والنور تعصره
المصابيح الحزانى في شحوب/ مثل الضباب

على الطريق..."(897)

"قمر أسود في نافذة السجن وليل/ وحمامات قرآن

وطفل"(898).

ولقد كانت هذه الأجواء تعبر عن عواطف الحب الخائب وتحتوي رجع ذكريات جميلة، ذات وقع كئيب وتعبر عن الإحساس بالخوف أو الانتظار أو الحزن...

أنا راحل استقبل الأفاق والشمس الوضيئة/ وهناك في

بغداد حيث دم الرجال /.../ والأبرياء

الموثقون وراء جدران صديئة/ في الليل"(899)

وإزاء هذا الجو كان الشعراء يقدمون الفجر والنهار والشمس وما يحتمله ذلك من ضياء ولهيب والتماع وومض ولون نقيضاً ومفارقة وشوقاً، ولقد كانوا عبر هذا يعمقون في الواقع من الإحساس بالظلمة. لأن الليل والظلام هو في الحقيقة الأكثر ثقلاً في قصائدهم...

"الليل يجهض فالصباح من الحرائق.. في ضحاه

../ الليل يجهض فالحياة/ شيء ترجح

لا يموت ولا يعيش بلا حدود..."(900)

أو: "إيران والفجر القتيل... وافق بغداد الحزين

أو: /كشحوب موتاها كعتمات الشوارع والمساء.."(901)

"تحت جنح الليل /والصمت وأعماقي الكئيبة.../

كان ضوء كان في قبر.../ .../ لو تلاقينا

على ذاك الضياء /.../ كفراشين(!) على

الأوراد والقرية تصحو من كراها/ تغسل الساقية

العذراء في الفجر رؤاها..."(902)

والضوء خلال هذا خافت غالباً، لا يكاد يلتمع أو يومض حتى يختفي، وهو ذو طابع سلبي. ففي قصيدة السوق القديم نتابع الضوء عند السياب، ونرى فاعليته في الصورة عبر الأمثلة التالية.

"والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب/ مثل

الضباب على الطريق /.../ بين الوجوه

الشاحبات كأنّهُ نغم يذوب /.../ وتناثر الضوء

الضئيل على البضائع كالغبار /يرمي الظلال على الظلال

كأنها اللحن الرتيب/ وبريق ألوان المغيب الباردات

على الجدار.... إلخ" وفي قصيدة "رسالة من مقبرة" يكون النور من طين أو زجاج.

"النور في قبري دجى دون نور/ النور في شباك داري

زجاج /.../ والنور في شباك داري ظنون/ تمتص

أغواري /.../ وعند بابي يصرخ الأشقياء:

"اعصر لنا مقلتيك الضياء/ فأننا مظلمون"

أما البياتي فغالباً ما يكون الضوء عنده كناية عن التفتح السياسي والأمل إنه يعبر عن ذلك "بالأفق المنور" و"الباب المضاء" و(الأزاهير التي تصلي إلى النور" ولكن الضوء مع هذا "ضوء النهار يمتص أيامي ويبصقها دماً.."(903) "الضوء يصدمني"(904)....

ولا تستعمل نازك الضوء كثيراً في قصائدها، فإذا ذكرته فهو "ضوء صغير يلوح وراء الغيوم"(905) و"لا ضياء ينير لأعيننا الخامدة"(906).

ولفرط ما اقتصد الشعراء في استعمال الضوء يندر أن يرى المتتبع صوراً ساطعة غارقة في النور (رغم جو العراق)، قدر الصور المعتمة أو صور الغروب. إن ضوء الغروب والأصيل هو الأكثر حضوراً في القصائد، مختلطاً بأضواء النجوم والقمر والمصابيح، مشوباً بالشحوب والظلال والدخان والسراب والغيوم.

"ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب على القبور/

واه كما ابتسم اليتامى أو كما بهتت شموع/(907)

"ويسخر منا الأصيل/ وينبئنا أننا الباحثون عن

المستحيل"(908)

"لا نرهب الصمت الذي تضفيه أشباح الغروب"(909)

وعبر هذا المدى من الضوء والعتمة كان طبيعياً أن تكون الصورة فقيرة الألوان، كابيتها مليئة بالعتمة والظلال والشحوب. وهذا يفسر للباحث السبب الذي جعل قصائد عدد من الشعراء الشباب تفتقر إلى التنوع في اللون، بل إنه ليندر أن تجد صفة اللون عند نازك وبلند وعبد الرزاق عبد الواحد.

والألوان التي اصطنعها الشعراء في صورهم هي ألوان صريحة غالباً، يشكل اللون الأحمر فيها أكثر الألوان شيوعاً.

شراعه الأحمر. نصبغ بالأرجوان شراعاً وراء المدى.
أزاهيره القانية. أصداؤها الحمراء: آجره
حمراء(910). الحرية الحمراء. تفاحة حمراء
أثار السياط حمراء. باقة حمراء ورقة حمراء(911)
ثورة حمراء. شجيرة حمراء أوراقها حمر
أصيل ــ شموعه حمراء. صيحة حمراء. لواء
الجبهة الحمراء. الزهرة البرية الحمراء(912)
أغنية بلون الشمس حمراء. غابة أعشابها حمراء
غصن الزيتونة الحمراء(913)
واستعمل الشعراء عدا هذا اللون الأخضر والأبيض والأسود:
"شراعه الأخضر كالربيع. اخضرت الرياح والغدير
والقمر(914) أصداؤها الخضراء. أجرة خضراء
حين تخضر عشباً... يخضر حتى رباها.
"نقالة إسعاف سوداء. المياه السود. العاصفات
السود. الظلال السود. عباءات سود.
الداميس الضريرة. الحفرة السوداء..
الأكتاف البيض. ظلي قد أبيض وأرفض نوراً
والساعدين الأبيضين. بيض الشعور
كأعظم الموتى(915).
"سروتنا الخضراء. عينان خضروان. عمائم خضر
ليلة خضراء مقمرة. أبوابها الخضراء.
الكادحون السود. أحياؤها السوداء. المشانق
السود. مضغة سوداء من جسدي. مجللة بالسواد
زنابق سوداء.
"قبور القرية البيضاء. منازل بيض. النافذة البيضاء(916)
"على سيمائه الوحشية الغبراء زهرٌ أخضر.
إنها خضراء كالماء. حوافر.. خضراء. بملابس
خضراء. ظلال النخل خضراء.

أغانيها سوداء. مياه سوداء مظلمة. أحذية قديمة
سوداء. ليلة سوداء. دماءه سوداء. ثلوج من
بحيرة وإن بيضاء. غرفة بيضاء ناعمة. مدينة
بيضاء(917)

واستعمل بعض الشعراء اللونين الأزرق والأصفر (بالإضافة إلى الشاحب)

"أبسط بالسؤال يدا نديّة/ صفراء من ذل وحمى"
في كل قطرة من المطر/ حمراء أو صفراء.."
"السماء صفحة زرقاء"(918)
"سماؤك الزرقاء. الدم المزرق. النجوم الزرق(919)
"لحمك المزرق. ذكرياتي زرقاء الظلمة. الليل
أزرق مثل آلاف الخناجر.."(920)
"عشبة صفراء في ضفة موتي. السنا ــ يمد من صفرته
المهيبة ــ عميقة صفراء كالصمت. الدروب الزرق(921)

ولدى دراسة هذا الضرب من الاستعمال للون يمكن للباحث أن يلاحظ:

إن أغلب هذه الألوان إن لم يكن كلها استعملت صفة. ويندر جداً أن تكون قد استعملت حركة وفعلاً. إننا لا نكاد نقع على فعل (أحمر أزرق..) وما شابه. وبهذا فهي تعبر عن إحساس ثابت باللون.

إن هذه الألوان صريحة ومنفصلة. فهي لا تتأثر بألوان أخرى ولا تعطي درجة لونية ضعفاً أو قوة. الأحمر فيها مطلق أحمر والأبيض مطلق أبيض.

وإنها في الغالب مستمدة من واقع موصوفاتها وليست مضافة إليها...

فهي لا تحقق علاقات جديدة وإضافة في تجديد الصورة.

إن المتأمل لا يجد ألواناً ــ عاملها الشاعر لذاتها كمادة في الصورة بحيث تتطلب لنفسها الصفة.. إلا حين تكون هذه الألوان مبهمة...

لون ناصع. الباب العميق اللون. في وجهه لون غريب.

وعلى الرغم من هذا كله فلقد كانت هذه الألوان تحمل قدراً من الانفعال يفسح لها بعض المجال في شحن الصور بطاقة إيحائية وتشكيلية:

"لكنك يا ولدي/ كنت الأوحد/ في ليلي الأسود/
قمراً أخضر/ والعصفور الأزرق في قفص الزنبق/
مكسور القلب يغني"(922)

على أنه لا يكفي لتقصي اللون في قصائد الشعراء الشباب، رصد الألوان المذكورة بصراحة فيها. إن من واجب الباحث أن يتقصى عن مدى ما تشعه الصورة من لون، سواء عن طريق مفردات المادة فيها أو عن طريق الجو العام.

وفي هذا المجال لا بدَّ من التأكيد على أن الصورة لم تعن عناية كافية باللون. إننا غالباً ما نقع على صورة تفتقر إلى الإشعاع اللوني والإيحاء به فما عدا الإيحاء بحمرة الدم والمغيب وعتمة الليل وبريق النجوم وخضرة الأشجار. يندر أن نقع على أصداء لونية لصور الشعراء الشباب..

"وبألف كان /ستظل تمتلئ السنين/ ونظل

نوغل في الزمان/ تلك العهود/ تلك الوعود

تلك السنين الضائعات من السنين إلخ..."(923)

فواضح أن هذا المقطع ــ بل إن القصيدة بأسرها ــ لا تحتمل أيما قدر من الإحساس باللون أو الإيحاء به من خلال الصورة.

وقد يقع الباحث مع هذا على صور ذوات طاقة على الإيحاء باللون

"عشرون نهراً فرشت بالماء/ والورد والأسماك/

والورق الأحمر /وهاهنا المعبر/.../

اسمع في الأعشاب /حوافراً متعبة خضراء /.../

ليل بلا ظلمة /كأنما عتمته نجمة/ وفارسي

ملطخ بالتوت/ ووجهه نجمة"(924)

خلال هذا ينبغي أن نبحث عن الرمز والأسطورة في نماذج التجربة الجديدة.

ويلاحظ أن الشعراء الرواد خاصة والشعراء الشباب عامة. لم يكونوا مؤهلين في السنوات الأولى من تجربتهم الفنية، لتقديم إنجاز ذي بال في هذا المجال.

ذاك أن استعمال الرمز والأسطورة يستلزم درجة متقدمة من الوعي الفني والثقافي. ولم يرث الشعراء الشباب في هذا المجال تراثاً مهماً سواء عبر النماذج التقليدية القديمة أم الحديثة (ما عدا بعض نماذج الشعراء اللبنانيين وجماعة أبولو وبشكل خاص نماذج إلياس أبو شبكة) كما أن التراث البلاغي الذي نشؤوا عليه لم يكن ليولي هذه الناحية اهتماماً كافياً. ولم تعرف البلاغة العربية الرمز الفني والأسطورة بحدود ظاهرة.

وعدا هذا، فلقد كان النجاح في الاستفادة من الرمز والأسطورة يقتضي وعياً كافياً يمكن الشاعر من أن يستلهم مجتمعه تاريخه وفولكلوره وتراثه، ومدى زمنياً يمكن خلاله أن نتفاعل كل هذه المعطيات بالمزايا الخاصة لكل شاعر على حدة عبرٍ تجربة شعرية طويلة، يتبلور فيها الرمز خلال السياق. ويتميز ويصبح أهلاً للتعبير والإيحاء بدلالات غنية سواء عن الحس الاجتماعي العام، أم عن الخصائص الذاتية لكل شاعر على حدة.

وكان ضعف اطلاع الشعراء الشباب على إنجازات الشعر العالمي في هذا المجال، وقلة معرفتهم بالقيمة الفنية التي أرساها الشعر والنقد العالمي عامل مُهم في صياغة الحدود التي عالج بها هؤلاء الشعراء هذا الجانب. وهي حدود ضيقة غالباً.

ولهذا ظلت الرموز التي استعملها الشعراء الشباب حتى أوائل الخمسينات سطحية وقلقة. فلقد كانوا في هذه السنوات يفتقرون إلى وعي الدور الذي يمكنٍ أن ينهض به الرمز في القصيدة. وكان أكثرهم يتجه إلى الرمز باعتباره ضرباً من الكناية أو التشبيه. ولم يكن هؤلاء يعنون بارتباط الرمز بالسياق الشعري، واغتنائه من خلال المعاناة مما يكسبه طاقة إيحائية جديدة.

لقد اتجه الشعراء في السنوات الأولى إلى الرموز السهلة والمتداولة التي سرعان ما غدت مبتذلة ومشاعة بحيث صارت هذه الرموز مفرغة من القدرة على الإيحاء، وخالية من التميز والخصوصية، وبشكل خاص في المجال السياسي.

لقد رمزوا إلى الأوضاع السياسية المتردية بالليل والظلام والشتاء والجليد والمقابر. والموت، وقابلوا ذلك بحلم الانتصار عبر رموز الشمس والفجر والنور والنجم والحياة والربيع والبعث... إلخ. ورمزوا إلى النضال بالإعصار والريح والأمواج واللهب والنار والشعلة... ووضعوا للأمل والسلام والرخاء رموزاً من الطفولة والولادة، واعتمدوا التعبير عن الإحساس بالظلم والقهر برموز السور والجدار والسياط والقيود.. إلخ. إلا أن هذا المستوى من الرمز، كان لا بد أن يتطور تبعاً لتطور وعي الشعراء الشباب، واغتناء تجربتهم الشعرية، واتساع ثقافتهم، وبخاصة حين أتيح لهم الاطلاع على نماذج الشعر العالمي وعرفوا الدور الذي يلعبه الرمز في هذه النماذج.

ولقد كان هذا يعني بحدود متفاوتة محاولة الخروج عن رتابة الرموز المشاعة والساذجة التي اصطنعوها إلى نوع جديد من الرمز يحرص الشاعر فيه أن يكون متفرداً ومرتبطاً بالسياق العام للقصيدة، ومنبثقاً عن معاناته الخاصة. ولكن ذلك لم يكن سهلاً، فدون ذلك الشاعر في تطوير تجربته

الشعرية العامة، بما في ذلك قدرته على استلهام ما في تاريخه ومحيطه وحياته من رموز. ولهذا اتجه أغلب الشعراء الشباب في بدء محاولاتهم إلى الرموز الأجنبية التي أعجبوا بها في نماذج الشعر العالمي، ثم لم يلبثوا مع تطور وعيهم أن حققوا بعض رموز خاصة:

وتشكل الطبيعة أوسع مصدر لرموز الشعراء خلال هذه السنوات: فثمة الضوء والفجر والليل والظلام والبحر والريح والمطر والنجم والنسر والغراب والخفاش والعنكبوت والأفعوان إلخ.

إن رمز الضوء والنور والشمس مثلاً هو من الرموز البارزة التي يكثر ترددها في قصائد البياتي "الله والأفق المنور. عين من زجاج.. تتكر الضوء الطليق.. ولتفتح الأبواب للشمس الوضيئة.."(925) "لم يعرفوا نور السماء..."(926) "الضوء يصدمني.. وعلى الجدار ضوء النهار يمتص أعوامي ويبصقها دماً.."(927) "وأنا وأضواء الحرائق.."(928) "ينسل ضوء الفجر أقوى من ينابيع الحياة.."(929) "والشمس في الطرقات تحتضن البيوت/ فتثير في النفس الحنين إلى البكاء..."(930).. إلخ..(931)

ومثل ذلك رمز "الدم" عند السياب:

"أحس بالدماء والدموع كالمطر/ ينضحهن العالم

الحزين /أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين/

فيدلهم في دمي حنين/ إلى رصاصة يشق ثلجها

الزؤام /أعماق صدري كالجحيم يشعل العظام"(932)

ولا تكاد تخلو أي قصيدة من قصائد السياب من رموز الدم في قصيدة "في المغرب العربي"(933) نتابع:

"وكان محمد نقشاً..... تنز منه دون دم/ جراح

دونما ألم".

"ويا هذا الدم الباقي على الأجيال/ يا إرث الجماهير

/ تشظ الآن وأسحق هذه الأغلال"

"إله الكعبة الجبار/ تدرع أمس في ذي قار/

بدرع من دم النعمان.."

"الهم الذي من خبزنا الدامي جلبناه.."

"أضاء ملامح الأرض /بلا ومض/ دمك فيها فسماها

/ لتأخذ منه معناها"

ويحتمل رمز الدم في هذه القصيدة، وفي سائر قصائد السياب إيحاءات مجمعة من الموروث التاريخي والنفسي واللون والحركة.. فهو الحياة والرغبة والبقاء والولادة والعماد والخيط الذي يربط بين الأجيال...

وحقق بعض الشعراء رموزهم في الأماكن ذات المدلول الشعري الخاص كجيكور وبويب، وبور سعيد وأوراس"(934) أو من الشخصيات ذات الخصائص النضالية والبطولية التي ارتفعت في وعي الناس إلى مستوى الأسطورة كشخصية "جميلة بوحيرد"(935).

"وأنت إذ أحسست إذ تسمعين/ تعلو بك الآلام فوق التراب/

فوق الذرى فوق انعقاد السحاب/ تعلين حتى محفل

الآلهة/ كربة وآلهة..(936)

واستلهم الشعراء. وهم متأثرون بما قرؤوه من نماذج أجنبية رموزاً وإشارات من الأساطير اليونانية والبابلية، أو من شخصيات وأحداث هي في حكم الأسطورة وأفادوا من الشخصيات والأحداث التاريخية والدينية ذات الوقع الأسطوري:

إننا نتابع لدى بعضهم إشارات إلى بروميتوس، وسيزيف، وتموز، وبابل، وعشتار، وأوفرديت، وشهرزاد وأوديب والمسيح. وقابيل، وأبرهة، وهولاكو.. إلخ(937).

وما من شك في أن السياب كان رائداً في هذا المجال.

لقد كان أسرع شعراء جيله إلى اكتشاف الإمكانات الخصبة في الرمز والأسطورة والخرافة والحكايات الشعبية. حتى ليكاد ينفرد عن زملائه الذين وجدوا في التعبير الواقعي اليومي الشعبي أداتهم الرئيسة ــ فلم يتحولوا إلى الأسطورة إلا في مرحلة متأخرة نسبياً(938).

ولقد اندفع السياب إلى التأكيد على الرمز والأسطورة بتأثير عوامل عديدة. منها مزاجه الشخصي المنفعل وميله إلى الأجواء الغربية الشاذة وحسه الديني. الذي يقارب لديه بين الشعر والدين ــ وبين الشعر والأسطورة(939). إن الشاعر يعتقد "أننا نعيش في عالم قاتم كأنه الكابوس المرعب... وإن من مظاهر الشعر الحديث اللجوء إلى الخرافة والأسطورة ــ إلى الرموز.. وبأنه لم تكن الحاجة إلى الرمز إلى الأسطورة أمس مما هي اليوم. فنحن نعيش عالماً لا شعر فيه.... ولهذا عاد الشاعر إلى الأساطير والخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم.. كما أنه راح يخلق أساطير جديدة وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن(940).

وقد كان لإطلاع السياب على بعض نماذج الشعر الأجنبي وإعجابه بنماذج (ت. س. إليوت) "وايديث سيتويل" وسواهما أثر مباشر في تأكيده على الرمز والأسطورة. وسبقه إليها من ناحية، وفي اعتماده الأساطير الأجنبية من ناحية ثانية. فعدا عن الرموز المفردة التي قدمها السياب في مدى تجربته "كالمطر، والجنين، والنور، والشراع، والنجم، والأجراس.."، وعدا عن رموزه الخاصة التي أغناها عبر "جيكور" و"بويب" اعتمد السياب اقتباسات عديدة من الأساطير الإغريقية والبابلية. فثمة في قصائده أوِديب وجوكست وأفروديت وهيلين وتموز وعشتار إننا يمكن أن نورد لذلك مثلاً قصيدة "المومس العمياء" وقصيدة "مدينة بلا مطر":

"من هؤلاء العابرون/ أحفاد/ أوديب الضرير
وورثوه المبصرون/ "جوكست" أرملة كأمس
وباب طيبة ما يزال/ يلقى "أبو الهول الرهيب عليه
من رعب ظلال.."(941)

"صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب/ صحا تموز
عاد لبابل الخضراء يرعاها/.../ وسار صغار
بابل يحملون سلال صبار/ وفاكهة من الفخار قرباناً لعشتار"(942)

ولقد كان على السياب في أغلب محاولاته هذه أن يثقل قصائده بتوضيح إشاراته الأسطورية ورموزه. ذاك أن معظم هذه الإشارات كانت غريبة على القارئ العربي. من ذلك ما فعله في قصيدته "من رؤيا فوكاي" التي اعتمد لتجربتها أسطورة صينية، وأبياتاً من شكسبير واليوت ولوركا وأيديث سيتويل وما احتوته أبياتهم هذه من إشارات أسطورية(943).

وأعتمد السياب عدا ذلك على عدد من الرموز المسيحية. فأفاد من فكرة الموت والعشاء السري والقيامة والجلجلة ويهوذا إلخ..

"وعند بابي يصرخ الجائعون/ في خبزك اليومي دفء
الدماء/ فاملأ لنا في كل يوم وعاء/ من لحمك الحي
الذي نشتهيه"(944)

"كنت بدءاً وفي البدء كان الفقير/ مت كي يؤكل الخبز
باسمي/ لكي يزرعوني مع الموسم"(945)

وأفاد السياب عدا هذا كله من الحكايات الشعبية استفادته مثلاً من قصة يأجوج ومأجوج" الذين كانا يلحسان السور بلسانيهما كل يوم حتى يصبح في رقة قشرة البصل... إلخ"

"سور كهذا حدثوها عنه في قصص الطفولة/ يأجوج
يغرز فيه من حنق أظافره الطويلة/ ويعض جندله
الأصم، وكف مأجوج الثقيلة/ تهوي كأعنف ما تكون
على جلامده الضخام/ والسور باق لا يثل وسوف يبقى
ألف عام/ لكن (إن ــ شاء ــ الإله /.../
سيهب ذات ضحى ويقلع ذلك السور الكبير"(946)

كما أفاد من قصة "حزام وعفراء والمفلية العجوز" في قصيدة غريب على الخليج(947).

ولكن الشاعر كان يعتمد أكثر اعتماده على الأساطير الأجنبية. والرمز والأسطورة في شعره يمثلان في الواقع أهم مظاهر التأثير الغربي(948).

ويبدو أن السياب رغم اعتماده الواسع على الرمز والأسطورة وسبقه إليها، لم يكن واعياً بدرجة كافية لمهمة هذه المجالات سواء النفسية أو الفنية بشكل يجعله يستعملها في شعره بنجاح. فهو لم يميز بين الأساطير والرموز والخرافات واعتبرها مسميات مختلفة لشيء واحد... وكان يمزج بينها فتتداخل وتمتزج في تعارض حيناً وانسجام أحياناً كثيرة(949) كما أن الرموز عنده غالباً ما تكون أقرب إلى الكناية في المفهوم البلاغي(950) وهو غالباً ما يلجأ إليها لحاجات تتكرية كما فعل في قصيدة "سربروس" في بابل. ولا شك في أن الأساطير الأجنبية التي استلهمها السياب كانت تمثل أجواء غريبة سواء على الشاعر أم القارئ، لم يعيشاها اجتماعياً، ولم تتحول عندهما إلى جزء من حياة تاريخية ونفسية واجتماعية. ولهذا جاء أكثرها مفتقراً إلى الانفعال الخاص والعام. من ذلك مثلاً أن السياب لم يستطع أن يتبنى الرموز المسيحية إلا بشكل خارجي. فقد ظلت عنده تلويناً خارجياً وتقليداً لموديل شائع في الشعر الأوربي لا يتغلغل في أعماقه وأعماق فنه"(951).

q q

الفصل الرابع
البنـاء

ما من شك في افتقار الحياة العامة إلى إطار فكري متكامل وواضح أثر على جوانب عديدة من العملية الشعرية وبشكل خاص على بناء القصيدة. فكما ظل الإطار العام للفكر السائد في العراق مفتقراً على العمق والشمولية والأصالة، ومحكوماً بالحاجات الآنية، ومعتمدا على الصياغات الجاهزة قديمة، أو حديثة، كذلك عانى البناء في القصيدة الشعرية نواقص عديدة كان من أبرزها أن الشعراء لم يستطيعوا التوصل إلى فهم الدور الذي يلعبه البناء في القصيدة، وإنهم لم يستوعبوا ــ بحدود متفاوتة ــ أسس البناء الفني للقصائد التي استلهموها.

ويلاحظ الدارس مقدماً أن الشعراء في هذا المجال كانوا واقعين تحت سيطرة نموذجين من البناء: بناء القصيدة العربية القديمة وبناء القصيدة العالمية الحديثة. فمعروف، أن القصيدة العربية، ظلت بحكم ظروف عديدة ــ تفتقر عموماً ــ ولقرون طويلة ــ إلى الوحدة العضوية، حيث ظلت وحدة البيت الشعري، هي التي تستأثر باهتمام الشاعر والقارئ على حد سواء. لقد كان يمكن لبيت واحد، أو عدة أبيات أن تنهض بقصيدة كاملة. ومن هنا عرف لدى العرب ما يسمى "بيت القصيد" وميز من أبيات القصيدة ما كان يصلح لأن يصبح مثلاً سائراً أو حكمة متداولة.

وحين بدأت طلائع النهضة تؤثر في الحياة العامة، كان لا بد أن يمر وقت طويل نسبياً يمكن من خلاله التخلص من تأثير هذا النمط من الإحساس بالبناء وصولاً إلى إطار نمط ثان من الوحدة العضوية بحيث لا يعود ثمة بيت فيها يشكل وحدة مستقلة، وبحيث يصبح أي حذف من القصيدة أو تغيير في علاقاتها إخلالاً في تماسكها ووحدتها.. لقد كان هذا المستوى في البناء، يبدو صعباً

وغير مدرك لسنوات طويلة. ولكن في حدود الاتجاه إليه، جرب الشعراء في مرحلة مبكرة الاقتراب منه من خلال التركيز على وحدة الموضوع.

لقد نقل العقاد مثلاً "الدرس الذي تعلمه من قراءاته في الإنكليزي، وهو أن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها. واللحم الموسيقي بأنغامه. بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة القصيدة وأفسدها"(952).

ولئن اتهم بعض النقاد العقاد إنه لم يفهم الوحدة المعنية فهماً صحيحاً... وأن الوحدة التي كانت في ذهنه حين كتب ما كتب هي مجرد وحدة موضوع أو وحدة المعنى والعنوان...."(953) إنه من الضروري أن نتفق مع الرأي القائل بأنه كان من العسير تحقيق الوحدة العضوية.. ما دام الشاعر يخضع لتلك الوحدة الشكلية المفروضة عليه من الخارج. فلقد ظل الشاعر قانعاً بتلك الوحدة الشكلية الخارجية، مصروفاً بقوة رنينها واستواء هندستها. عن الالتفات إلى ما في القصيدة من تفكك(954).

على أن هذا كله ما كان يمكن أن يتحقق إلا عبر التطورات الواسعة التي شهدتها السنوات التي تلت الحربين العالميتين في مختلف الأصعدة. ولا شك في أن من بين هذه التطورات انفتاح المجتمع العراقي على تجارب المجتمعات المتقدمة. ومن ذلك ازدياد اطلاع الشعراء العرب على التجارب الشعرية الأجنبية وعلى أطراف من الآراء النقدية في هذا المجال. ولقد مر بنا أن جماعة الديوان وأبولو والمهجر كانوا رواداً في هذا المجال رغم أنهم عامة لم يوفقوا إلى تقديم نموذج متكامل للدعاوى الجديدة التي روجوا لها في مجال تطوير القصيدة العربية.. ومن ذلك تطوير البناء الشعري للقصيدة.

ولقد قدمت التطورات التي شهدتها سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية إمكانات مرموقة في هذا المجال. فاتضاح مهمات الإنشاء الفني لعدد من الرسامين الشباب نسبياً، واغتناء الألحان العربية الجديدة بالإمكانات الحديثة في التأليف و"الهارموني"، وتطور بناء القصص الحديثة، والانفتاح على نماذج المسرح والسينما العالمية. كان لا بد أن يترك أثره في البناء الشعري الجديد.

ولقد قدم الشعر الحر البيت من خلال الخروج على وحدة البيت الموسيقية لبناء مزايا جديدة مكنته من تحقيق مستوى ملحوظ من الاتجاه نحو وحدة القصيدة العضوية:

ويمكن إن يتابع الدارس ذلك خلال الخمسينات في محاولة القصيدة التي من النمط الحر، الخروج على طابع البناء المسطح الذي كان سائداً من قبل واتجاهها إلى استيعاب التعقيد الذي بدأ يعانيه المجتمع خلال هذه الحقبة، والاستفادة بشكل متزايد من إنجازات الفنون الأخرى ومن المعطيات النقدية العالمية، والنماذج الشعرية المتقدمة، وصولاً إلى إدراك نسبي لضرورة إخضاع البناء للحالة النفسية التي تسود التجربة الشعرية ومقتضيات الموضوع الشعري.

إلا أنه برغم هذا، ظل بناء القصائد الجديدة بشكل عام مهتزاً ومشوباً بآثار البناء القديم، ومحكوماً بافتقار الشعراء الشباب إلى السيطرة إلى أجزاء القصيدة، وتكييفها للوحدة العضوية المبتغاة. ولهذا ندر أن قدمت هذه السنوات نماذج شعرية ذات بناء فني متماسك.

ومن المفيد في هذا المجال متابعة الأنماط التي قدمها الشعر الحر خلال الخمسينات.

بناء الخاطرة: كان هذا الضرب من البناء شائعاً في القصائد العربية عامة، وبشكل خاص في السنوات التي سبقت ظهور الشعر الحر. إن أكثر قصائد الرواد التي كتبوها قبل التجربة الجديدة وبعيدها تنتمي إلى هذا النوع من البناء.

ويشبه بناء الخاطرة إلى حد كبير طابع الخاطرة النثرية التي اصطنعها الأدباء في معالجة مواضيع خاصة وعامة.

وفي هذا النوع من القصائد. يطلق الشاعر لنفسه الحرية في استطراد أفكاره واحساساته وتفريقها وتجميعها. فإذا أحس النضوب أو التعب، أنهى القصيدة. ويمكن تقديم نماذج لهذا الضرب من البناء عبر قصيدة "غارسيا لوركا"(955) و"يوتوبيا في الجبال"(956) و"المجد للأطفال والزيتون"(957).

في قصيدة "غارسيا لوركا" مثلاً يستطرد السياب الخاطرة عن الشاعر الإسباني "لوركا"

"في قلبه تنور/ النار فيه تطعم الجياع/ والماء من
جحيمه يفور/ طوفانه يطهر الأرض من الشرور/ ومقلتاه
تنسجان من لظى شراع/ تجمعان من مغازل المطر/
خيوطه ومن... /ومن../ شراعه
الندي كالقمر/ شراعه القوي كالحجر/ شراعه
السريع مثل لمحة البصر/ شراعه الأخضر كالربيع

الأحمر... /كأنه زورق.../ كأنه شراع

كولمبس في العباب /كأنه القدر..."

فواضح أن هذه القصيدة لا ترتكز إلى بناء ذي حدود واضحة وقد كان الشاعر يملك أن يستمر في تجميع الصور وتوليدها. وقد كان يملك أن يحذف منها دون أن تتأثر القصيدة.

وبسبب من ذلك فالقصيدة تفتقر إلى النمو. ولا تكاد تلمح فرقاً بين بدايتها ونهايتها. ويمكن أن تبدأ القصيدة مثلاً من "شراعه الندي كالقمر..." أو "الماء من جحيمه يفور" إلخ...

وغالباً ما يلجأ الشعراء في هذا الضرب، إلى اصطناع طريقة المقاطع لإكساب البناء في القصيدة تماسكاً ظاهرياً ويمكننا أن نتأمل ذلك في قصيدة خطاب إلى بيرمكرون(958).

ففي هذه القصيدة يخاطب الشاعر جبلاً شامخاً في السليمانية.. وهو يستند في النهوض ببناء القصيدة إلى جملتين غالباً. أحدهما للنداء والثانية للتعجب أو الاستفهام:

يا صديقي العظيم /كم هفت خلف هامتك الفارعة...

/كم تكسرت الرشبا في ذراك...

/ كم على منكبيك/ دمدم الرعد...

/ كم تشامخت فوق رحاب السهول...

يا صديقي/ العجيب /كم رنوت...

/ كم شعرت...

يا صديقي الوقور..

أيها المتشرب بالثلج.. /أيها المتلفع بالغيم../

يا صديقي العجوز:

هل تحس دبيب الشتاء

هل تحس كآبة وقع المطر

هل يعتريك الوجوم

هل تزعزعت.....

وواضح أن الشاعر اعتمد نقاط الاستناد هذه لكي ينهض بالقصيدة ويجعلها تستمر. لقد اعتمد النداء وقدم لجملة النداء استطرادات لا تلبث إذ تتراكم أن تنضب، فيروح يجددها بجملة نداء جديدة.. فإذا تعب من النداء، جدد القصيدة بالاستفهام.

ويمكن للمتأمل أن يحس أن مقاطع القصيدة وأجزاءها ــ كفيلة بأن تفقد تماسكها خارج هذا الضرب من البناء. وإن نموها عدا هذا ضعيف ووحدتها ظاهرية. بحيث يمكن أن تبدأ القصيدة من أي مقطع فيها. وإلا فماذا يخل ببنائها مثلاً لو بدأها الشاعر مثلاً من مقاطعها الأخير:

"يا صديقي العجوز.. هل تحس دبيب الشتاء..

وفي مقدور الدارس عدا هذا.. أن يحذف أي مقطع من القصيدة دون أن يجور على هندستها أو بنائها.

ومن خلال هذا النمط من الارتكاز في بناء الخاطرة كان على الشعراء أن يلجؤوا إلى التكرار. فهم غالباً ما يكررون البيت الأول في كل مقطع من مقاطع القصيدة. ففي قصيدة "أغنية حب للكلمات"(959) ترتكز القصيدة على جملة "فيم نخشى الكلمات" التي تبدأ بها الشاعرة المقطع الأول.

فيم نخشى الكلمات/ وهي أحياناً أكف من ورود....

فيم نخشى الكلمات/ إن فيها كلمات هي أجراس خفية....

ولماذا نحن نخشى الكلمات/ الصديقات التي تأتي إلينا....

فيم نخشى الكلمات/ إن فيها كلمات مخمليات العذوبة....

فيم نخشى الكلمات/ إنْ تكن أشواقها بالأمس يوماً جرحتنا...

البناء القصصي:

أشرنا سابقاً إلى تأثير تطور القصة في الأدب العربي وفي العراق بشكل خاص في التجربة الشعرية. لقد شاعت القصيدة القصيرة بين القراء وتعود الأدباء متابعة قراءة القصص الأجنبية بلغاتها الأصيلة حيناً أو مترجمة أحياناً.

وإذا كان الشعر العربي قد عرف خلال تاريخه أطرافاً من المحاولات الشعرية التي اقتربت من طابع البناء القصصي. فإن المحاولات التي أنجزها بعض الشعراء خلال الثلاثينات والأربعينات كمحاولات بشارة الخوري وعلي

محمود طه وإلياس أبو شبكة. كانت تمثل دون شك تطوراً مهماً في القصيدة ذات الطابع القصصي.

لقد استطاع هذا الاتجاه ــ اعتماداً على نماذج الشعر الأجنبي ــ أن يوسع الأفق أمام الشعراء ــ ويكسب قصائدهم حيوية، تتجاوز سطحية بناء الخاطرة، عبر اعتمادهم ــ إلى هذا الحد أو ذاك ــ الحدث، الحوار. وما يقتضيه البناء القصصي من أسلوب السرد والوصف وما يستلزمه من بداية وعرض ونهاية.

ولئن اتسمت المحاولات الشعرية في هذا المجال بالسذاجة، أو النمطية أو التقليد، أو بنقص الاعتماد على المستلزمات الفنية للقصة. إن تطور فن القصة واتساعه، وشيوعه كان كفيلاً بأن يوسِّع من استفادة الشعراء من هذا الضرب الجديد ومن اعتمادهم على كثير من مستلزماته. وقد يَسَّرتْ تجربة الشعر الحر ذلك للشعراء ذاك أن الشكل الجديد كان مهيئاً لأن يحتوي كثيراً من الإنجازات التي لم يكن يصلح لها النمط التقليدي. ومن ذلك الطابع القصصي.

ويمكن أن يميز الباحث في القصائد الحرة ــ أنماطاً من البناء القصصي.

ثمة نمط يعتمد التقديم للحدث. ووصف الجو العام. ثم متابعة الحركة فيه بتسلسلها المنطقي والزمني حتى ختامها.

ويمكن أن نقدم نموذجاً لذلك قصيدة "صلاة للأشباح"(860) و"حلم طفل"(961) و"الطفل ذو الرداء لأخضر"(962) و"حفار القبور".

في قصيدة صلاة للأشباح تقدم الشاعرة لجو القصة:

حركة الساعة على البرج.. الظلمة.. حركة يد الرجل المنتصب على القلعة الراقدة... صمته... تحديقه بالميتين... ثم صوت اليد التي تقول "صلاة صلاة" فتدب الحياة على البرج في الحرس، ويسيرون يجرون ظلالهم أو صوت يد الرجل تردد "صلاة صلاة" ويمتزج الصوت بالضجة... يدق على الأبواب ويصرخ بالنائمين، ويبرز من كل باب شبح...

ويستمر الموكب في سيره خلال الطرقات الغريبة وهم يهمسون بنشيد غريب والصوت ما يزال يردد "صلاة صلاة""...

ويساق الشبحان مع الموكب... إلى المعبد البرهمي، ويسمع صوت المصلين حيث يراقبهم الرجل (العنكبوت) على البرج... ونتابع صلاة الموكب... فإذا انتهت تحرّك بوذا ومدّ ذراعيه وبارك الشبحين ثم هتف بالحرس. أعيدوهما... ويلف السكون المكان...

وبصرف النظر عن غرابة الحدث الذي تتناوله القصيدة. فإن بناءها القصصي واضح. وهو عدا هذا يسلك تطوراً زمنياً متسلسلاً ينمو من خلاله باطراد. وبالرغم من أن نازك الملائكة حاولت تقسيم القصيدة إلى مقاطع إلا أن سياق الحدث ظل مستمراً. بحيث لم يعد للمقاطع التي اصطنعتها الشاعرة من وظيفة سوى الإشارة إلى الانتقال من حركة عامة إلى أخرى... فلو حذفت إشارات المقاطع لم تتأثر القصيدة.

إننا نلاحظ ذلك في العلاقة بين هذين المقطعين مثلاً:

"... وقالت يد الرجل المنتصب /صلاة صلاة.".

وينتهي المقطع ويبدأ مقطع جديد.

"ودبت حياة هناك على البرج...".

وواضح أن القطع هنا لا يغني القصيدة. لأن الفاصل بين قول الرجل المنتصب... وبين دبيب الحركة على البرج وهو فصل معتسف، بسبب ارتباط الحركة مباشرة بالصوت. والقطع يضعف هذه العلاقة ويجعل بينهما مسافة لا داعي لها.

ويفيد هذا الضرب من البناء مع طابع تسلسل الحركة والحدث فثمة بداية وعرض ونمو ثم النهاية. وبراعة الشاعر هو في موازنته للأجزاء.

ولقد أخلت نازك مثلاً في موازنتها لهذه الأجزاء حين أعطت للصلاة في المعبد البرهمي كل هذا الثقل في البناء. بحيث جعلت الحدث العام في القصيدة يتوقف عن مجراه. وبحيث صرفت الانتباه عن سياقهِ العام إلى سياق جديد.

وكما في القصة تفيد القصيدة من تكريس طاقات الحدث للنمو... عبر السرد والوصف والعناية بالصوت والصمت... والحوار....

وقد يميل الشعراء أحياناً إلى الإغراق في الوصف لتصوير الجو على حساب الحدث. لنتابع ما فعله السياب مثلاً وهو يقدم لحفار القبور:

إنه ضوء الأصيل... والمدرج النائي تهب عليه أسراب

الطيور... وثمة طلل بعيد بابه أعمى (مغلق) وشباكه

خرب... وأصوات نعيب ترددها الصحراء... تصدر عن

سرب من الغربان وهو يطفو ويرسب في الأصيل...

ثم ما تلبث الظلال أن ترتخي لتكشف عن حفار القبور:...

تلك هي الحركة الأساسية في المقدمة... ولعلها مادة صالحة للدخول إلى الموضوع ولكن الشاعر لا يكتفي بهذا بل يتجه إلى تحقيق كل صورة وكل

حركة... فهو إذ يشير إلى ضوء الأصيل. يرى ضرورياً أن يتدخل لدينا في تعميق الانطباع عن هذا الضوء.

"ضوءُ الأصيل يغيم. كالحلم الكئيب على القبور/ واه
كما ابتسم اليتامى أو كما بهتت شموع، في غيهب
الذكرى يهوم ظلهن على دموع...".

وإذا تتتابع الصورة يجد الشاعر ــ ربما تحت تأثر إحساسه بقصور الأداء عن نقل الصورة كما يريد ــ إنه بحاجة إلى التأكيد. إن صورة الأصيل الطيور والطلل والنعيب... عند الشاعر بحاجة أن تقترن بصورة أخرى.

"وكان بعض الساحرات/ مدّت أصابعها العجاف الشاحبات
إلى السماء/ تومي إلى سرب من الغربان تلويه الرياح
في آخر الأفق البيضاء/ حتى تعالى ثم فاض على مراقيه
الفساح/.

وما من شك في أن الصورة مليئة بالصوت والحركة والفاعلية وحافلة بالمؤثرات... ولكنها تقاطع سياق الوصف العام ومتابعة الحدث في المقدمة بحيث تصبح الصورة الثانوية هي الأكثر أهمية.

ويلحق بهذا النمط من البناء ضرب يتخذ فيه الشاعر دور "الرواية" فشخصيته ظاهرة. إنه يروي الحدث ويعلق عليه مستوقفاً سياقه بين حين وآخر. ومن ذلك مثلاً قصيدة موسى النقدي الطويلة "محمود والقمر"(963).

يبدأ الشاعر القصيدة بتقديم بطل قصته:

"حياته خريف/ عشرة أعوام بلا مكان/ يأوي إليه أو يعيش
فيه...الخ".
ثم "الله ما أشبهه بالطفل عاشق القمر/ في قصص الشعر
القديم/ لكن ذاك الطفل في الخيال/ عانقه أما
صديقنا فما يزال/ به إليه جوع...الخ".

ومن خلال المقدمة يعرف القارئ بعض المعلومات عن محمود فهو الآن حيث تبدأ القصة ذو عشر سنوات من العمر، وهو منذ طفولته يبحث عن الرغيف والقمر ويختم الشاعر هذه المقدمة بتعليق صغير. عشرة أعوام كان لم يمض عام... ومنذ أن مات أبوه عاش في سلام...".

ثم يقدم الراوي شيئاً عن أبي محمود وعن أمه وعن علاقتهما ووضعهما الاقتصادي وينتقل فيتحدث عن علاقته بعمته ويستطرد لأحداث القصة حركة وتفاصيل تذكر بالحكاية الشعبية، لولا أنها لا تلبث أن تتجه في النهاية اتجاهاً واقعياً بشكل ما...

وتتابع الحدث والسرد في القصة مضطرب يفتقر إلى التوازن والانسجام في مجالات عديدة.

ويثير الانتباه لدى دراسة هذا الضرب من البناء القصصي ما أنجزه سعدي يوسف عبر عدد من قصائده التي تضمنتها مجموعة (51) قصيدة: كقصيدة "ميت في بلد السلامة". "وأمر بإلقاء القبض" و"الاستشهاد" و"انطونيو بيزيز من غواتيمالا"...الخ.

فالدارس يلاحظ في هذه القصائد أنها جميعاً تعتمد حدثاً: فقصيدة "ميت في بلد السلامة" تعتمد سقوط فلاح عجوز من نخلة وهو يجني منها التمر... وقصيدة الاستشهاد: تقوم على واقعة الإنسان الذي انتحر تحت عجلات القطار. وقصيدة أنطونيو بيريز ـ تتخذ أساساً لها من إعدام المناضل الغواتيمالي أنطونيو بيريز.

ويلاحظ عدا هذا أن الحدث مختصر لا يحتمل تفريعات كثيرة... وهو عدا هذا حدث مأساوي لا يخلو من عنف. يختاره الشاعر في عنفوانه ويُشير إليه دون تفاصيل كثيرة...

يضاف إلى هذا أن الحدث يعتمد شخصية واحدة ترقى بشكل ما إلى طبيعة البطل... والشاعر يقدم بطله منغمراً في قوة الحدث. ويحيطه باهتمام واضح وبجو منتقى من الأشياء الثانوية ومن مفرداته المحلية التي تناسب الحدث أو تعمقه.

ويتخذ الشاعر من الحدث موقف الراوي والمغني. أن صوته هو الطاغي وأنه ليعلق ويقطع الحدث ويعلن تعاطفه التام معه...

ولإيضاح ذلك يمكن أن نقدم قصيدة "ميت في بلد السلامة" نموذجاً لهذا الضرب من البناء...

تبدأ القصيدة بصوت الشاعر (الراوي) بجملة قصيرة نلخص الحدث تلخيصاً تاماً "قد مات عبد الله".

وإذا يعتمد الشاعر الاسم الشعبي المجرد ويقدمه ضمن الخبر يملك أن يجسد الحدث ويجعله أكثر ألفة. فكان "عبد الله" هذا علم من الأعلام يمكن للقارئ أن ينتخب لــه ما شاء من تفاصيل. و"عبد الله" هذا قد مات... قد مات...

ويعلق الراوي.

"والأموات في بلد السلام/ يمضون كالأحياء في صمت

الدموع/ والناس في بلد السلامة ينسون حتى الموت حين

يرون قريتهم تجوع/...

يربط الراوي موت عبد الله بالموت في مكان محدد يختاره من قرية جنوب البصرة اسمها "بلد سلامة" وإذ يضفي الاسم طاقة واقعية تجسد الحدث، إنه في الوقت نفسه يقدم إيحاء غنياً يترك مفارقة بين الموت وبين معنى (السلامة)...

فهو عبد الله الذي مات. وهي قرية "بلد السلام؟ وأمواتها الذين يمضون بصمت وإحياؤها المشغولون عن الموت بالجوع...

رسم الشاعر الجو العام للمحيط. ويدرك أنه عليه الآن أن يعود إلى موضوعه فإذا كان الناس في بلد السلامة ينسون حتى الموت حين يرون قريتهم تجوع....

لكن سأروي كيف عبد الله مات...."

صوت الراوي وضاح الآن مفعم بالاهتمام وبالتعاطف مع موت "عبد الله"

ويترك الشاعر فراغاً بين المقطع السابق والذي يليه....

إنه الصمت الذي يستدعي التوقع والانتظار لمعرفة كيف تم هذا الموت المبهم... ويعود من جديد صوت الراوي: إنه يسرد هذه المرة التفاصيل المنتقاة للجو الذي تمّ فيه الحدث.

كان الظلام يكفن الضوء الأخير/ وتلوح أحداق الفوانيس العتيقة مطفآت/ لا صوت... لا إنسان، صمت كالصلاة...".

ومن جديد تعود شخصية البطل... فالجو يرتبط من جديد بعبد الله وموته وبلد السلامة... في لقطات سريعة.

"والليل يلتهم الحياة/ من قلب عبد الله وهو يموت في بلد السلامة

ويعطي الشاعر لمحات من تفاصيل الموت

"ملقى يموت مهشم الأضلاع تغمره الدماء" مرتبطاً بالأرض "التي تشرب" و"النجوم حمراء واسعة".

ويتأكد المعنى بالتكرار في نفس غنائي "وعبد الله مات".

ويتدخل الشاعر: فهو صوته الآن يكمل الأغنية، وهو يتوجه بالخطاب إلى "عبد الله" القتيل... ومن خلال الخطاب تضاف بعض اللمحات الجديدة، قد مت وحدك أيها الملقى جريحاً في الضباب /عيناك غارقتان بالدم والتراب/.

وبقيت طول الليل وجهاً للرياح/ ودماً يذوق النمل منه في الصباح/

متخثراً كالتمر في بلد السلامة"

ثم يختم الشاعر بمقطع أخير يكمل أغنيته:

"يا من هويت وأنت تحلم بالمواسم/..../ يا حامل

الستين يا ربا مدمى"

ويتابع الدارس في القصيدة أجزاء الحدث ولمحاته على الشكل التالي:

"في قرية اسمها "بلد السلامة" حيث يعاني الناس

الجوع. مات عبد الله وحيداً. هوى وهو يحلم بالمواسم

(لا يذكر الشاعر من أين وكيف). فتهشمت أضلاعه

وظل ملقى حيث سقط طوال الليل.

ويسكت الشاعر عن التفاصيل. فالقصيدة لا تقدم شيئاً عن تاريخ الميت وعلاقاته. ولا تحدثنا كيف سقط، ومن أين، وما الذي كان يفعله..... إنما ثمة إشارات يمكن أنْ تقترن في ذهن القارئ في:

"متخثراً كالتمر في بلد سلامة"، "يا من هويت وأنت تحمل بالمواسم

/مثل المسيح حملت سعفه"

وما سوى ذلك فالحدث مبهم يعيش شيئاً من الغموض الموحي الذي يجعل الحدث أكثر طاقة على أن يكون عامّاً من خلال خصوصيته.

ويذكر هذا الضرب من البناء القصصي بعدد من نماذج الشاعر لاسباني لوركا التي تعتمد الحدث والغموض والتركيز والإيحاء (والتكرار)، والتي تقترن غالباً بالدم والموت(964)، ويشير إلى ما عرف من الحكاية الشعرية التي تسمى "البالاد"(965).

ولقد أثر التطور الذي أصاب القصة في البناء القصصي على قصائد الشعراء الشباب الذين أفادوا من هذه المعطيات في بناء قصائدهم أن الدارس ليلحظ ذلك في الجوانب التالية:

الخروج على التسلسل الزمني للحدث القصصي عبر المراوحة بين الحاضر والماضي والحلم... والمراوحة بين اللحظة الحاضرة المسترجعة بالتداعي. لقد استفاد السياب مثلاً من هذا في قصيدته المومس العمياء. فبناها رغم الاضطراب التي أصاب البناء لأسباب عديدة. على محورين هما واقع البغي ومعاناتها ـ وبين استرجاعهما لماضيها واعتماد الحوار الداخلي المنولوج حيث ينقل الشاعر التداعيات الداخلية التي تدور في أعماقه أو أعماق أبطاله. لقد بنى بعض الشعراء قصائدهم كاملة على أساس المنولوج وتابعوا نمو الخواطر الداخلية لتماسك البناء وحيويته: لقد فعل السياب ذلك في قصيدة المخبر!(966) حيث جرّب استبطان ما يدور من صراع في أعماق إنسان تورط في مهنة مخبر فمهمته التجسس على المناضلين. وقد حاول الشاعر أن يتابع تطور الخواطر في ذهن بطله وهو يتابع مهمته. إنه ينطلق من التحدي:

أنا ما تشاء/ أنا الحقير

.... أنا الغراب... أنا الدمار.... أنا الخراب...."

وإذ يحس المخبر بوقع تحديه على نفسه. فإنه يعادله بما يملك من طاقة تجعل من مقلتيه إبرتين تخيطان الكفن لمن يراقبه... وتتشبث خواطر المخبر بالحركة الخارجية للمراقب وتتابع الدلالة النفسية لحركته وهو يجول بين نفسه وبين مراقبه بالجريدة... وتستطرد خواطر المخبر من الجريدة بأسئلة عما يقرؤه المناضلون...

"لم يقرؤون... لأن تونس... /ولأن ثوار الجزائر

كالشامتين/ سيعلمون من الذي هو في ضلال...الخ...

ويمكن أن نتابع المحاولة نفسها عند سعدي يوسف في قصيدته "الفأر"(967). حيث يعمد الشاعر إلى استبطان مشاعره في موقف اغترابه عن العراق بسبب الظروف السياسية بالبحث عن عمل... في وقت تدفعه عواطفه إلى "تلك الفتاة" وعند بلند الحيدري مثلاً في قصيدة "شيخوخة".

وقد يتخذ المنولوج طابع (التجريد) كأن الخطاب إلى النفس موجه إلى شخص ثان. من ذلك مثلاً قصيدة "قرف" لبلند الحيدري (968) حيث يتوزع

الحوار الداخلي بين الخطاب الموجه (إليها وبين الهمس مع النفس الذي يستند إلى محور من التداعي:

"وعدت إلى/ وبين يدي/ رجفت وأحسست أن

لدي/ حديثاً طويلاً يمل/.../ أأسكت إن

بقلبي قي.../ الخ...

وقد أفاد المنولوج الشعراء في إضفاء الطابع الدرامي على قصائدهم(969).

الإفادة من الاختزال والحذف من أجل التركيز على الجوانب التي يراها الشاعر أساسية للقصيدة، والسكوت عن التفاصيل لإثارة أكبر قدر من الإيحاء... ويبرع سعدي يوسف في هذا المجال بشكل ملفت للانتباه. وهو بهذا يثير جواً من الغموض الذي يهب القصيدة طاقة متفردة على الإيحاء. إننا نتابع ذلك مثلاً في قصيدة "إلى بعيدة".

ففي المقطع الأول عبر أبيات لا تخلو من وقع غنائي نقرأ:

"الكل في الدروب يرقصون/ في المطر الناعم...

في المرح/ الكل إلا أنت يا ناعمة العيون"

ويعطي الشاعر فاصلاً. من الصمت عبر المسافة بين مقطعٍ ومقطع. يمكن للقارئ خلالها أن يتخير ما شاء من الإيحاء. ثم يبدأ مقطعاً جديداً.

"وحينما أجبت من بغداد/ ضحكت في صمت..."

ثمة اختزال وتكثيف موح للحدث... ولو شاء الشاعر أن يدرج مع تسلسل التفاصيل... لحدثنا كيف تعرف (بها) وكيف جلس إليها. ولا تبق على الأقل سؤالها: من أين أنت؟

ولكنه فضل أن يحذف كل ذلك واعتبره فضله. لأن الجملة التي أثبتها تضمنت كل هذا المحذوف... ثم تضيف القصيدة.

"وحينما أجبت من بغداد/ ضحكت في صمت،

وكان الأصدقاء يرقصون/ الكل يرقصون...

وقلت: هل؟.

السؤال مختصر ومبهم ولكنه يتضمن رغم اختصاره وضوحه وإيحاءه في الوقت نفسه. فما دام الكل يرقصون ــ وما دام هذا التركيز على جو الرقص: فهل هذه التي أثبتتها القصيدة مفهومة إلى حد ما؟... وهي عدا هذا تكسب الفتاة

شخصية وتحدد لها ظلالاً لا تخلو من تميز شخصي... وذكاء... واحترام لذكاء السامع وهو احترام لذكاء القارئ في الوقت نفسه.

واضح إلى حدٍّ ما أن الفتاة سألته:

ـ هل نرقص؟

والشاعر لكي يتحفظ على اللبس. ولكي يعطي البناء حقه من الحيوية يثبت جوابه كاملاً... في تركيب ذي أبعاد واقعية... إنه ليكشف عن أبعاد شخصيته. عبر هذه الإجابة القصيرة.

"ـ لكنني لا أعرف الكثير...."

الإجابة تتضمن بعد الشخصية. فهو اعتذار ذو دالة وتواضع، وتردد. وهي بما تمتلكه من اقتراب من طابع الحديث تمل طابع الواقع والصدق.... والشاعر إذ يحس ذلك... يردف الإجابة بإضافة:

"لكنني لا أعرف الكثير/ وربما سحقت خفك الصغير...".

فما من شك في أن الشاعر لم يقل هذه الإضافة. ولكنه تعليقه النفسي على الحادثة، يتضمن في الوقت نفسه إيحاء بنعومة الفتاة وحذر الشاعر من أن يكون غير موفق أو خشناً تجاهها.

وتتابع الحركة مركزة...

"ضحكت يا آنستي.../ وعندما سألت عن اسمك كنت

تبسمين/ وعندما أجبت عن اسمي كنت تبسمين وددت

لو بقيت تسألين. وهكذا/.../

ويقطع الشاعر بعد (هكذا)...

وهو من دون شك قطع مليء بالإيحاء... مفعم بالطاقة على استدرار خيال القارئ عبر امتلاء الحدث بالطاقة على الاستطراد...

ويعبر الشاعر عن كل هذا من خلال استعمال النقاط؛ ولعل سعدي هو أكثر من أفاد من استعمال النقاط للتعبير عن القطع وافتراض مسافة محذوفة من الحدث. واستثارة الإيحاء وتعميقه. ثم يتابع الحدث...

"لم يبق إلا بعض راقصين /في الشارع اللامع.../

والشجر/ ينصت للمطر...".

ويلي ذلك مسافة زمنية يعبر عنها انتهاء مقطع وبداية آخر. ليكون الختام.

"كان الرذاذ يحمل العبير/ إلى فؤادينا وكنا وحدنا نسير..."

لم يقل الشاعر أن حفلة الرقص انتهت وأن الناس تفرقوا. فخرج هو وهي... لقد حذف هذه التفاصيل وأوحى بها في المقطع الختامي... ذي النهاية السائبة.

ويمكن للباحث أن يجد نموذجاً لهذا أيضاً في قصيدة "مشهد" لكاظم جواد.

وأفادت القصيدة الحرة من اعتماد الحوار. على أنه لابدَّ من الإشارة إلى أن الاستفادة من الحوار لم تكن شيئاً جديداً على ـــ القصيدة العربية فقد عرفها الشعر العربي منذ القدم(970). كما اعتمدها الشعراء قبل ظهور حركة الشعر الحر.

ولئن كان الشعراء الشباب لم يجرؤوا خلال هذه السنوات على أن يقيموا قصيدة كاملة تعتمد الحوار وحده. لقد استطاع بعضهم أن يجعل هذا النمط جزءاً مهماً من بناء قصائدهم.

"ما كان منها سوى أنا التقينا منذ عام/ عند المساء/
وطوقتني تحت أضواء الطريق/ ثم ارتخت عني يداها
وهي تهمس.../
ـــ أتسير وحدك في الظلام؟ /أتسير والأشباح
تعترض السبيل بلا رفيق/ فأجبتها والذئب يعوي...
ـــ أنا سوف أمضي باحثاً عنها سألقاها هناك/....
قالت ـــ ورجع ما تبوح به الصدى:
ـــ أنا من تريد/..../
وقبلتني ثم قالت والدموع في مقلتيها:
ـــ غير أنك لن ترى حلم الشباب.../ ...../
ـــ أنا سوف أمضي فاتركيني. سوف ألقاها هناك/ عند
السراب/ فطوقتني وهي تهمس:
ـــ لن تسير/ أنا من تريد فأين تمضي بين أحداق
الذئاب/ تتلمس الدرب البعيد.

فصرخت:

ـــ سوف أسير ما دام الحنين إلى السراب/ في قلبي

الظامي...الخ(971).

وواضح أن الحوار يشغل في هذا المقطع مكانة هامة من البناء ومن تطور النمو في القصيدة وحيويته.

وإذ نجح السياب في استعمال الحوار أحياناً فقد تبعه في ذلك بعض الشعراء: ففي قصيدة عشاق في المنفى(972) نتابع:

ـــ وأنا.

ـــ وأنت.

ـــ أنا وحيد/ كقطرة المطر العقيم/ أنا وحيد.

ـــ وهؤلاء.

ـــ مثلي ومثلك يحفرون قبورهم عبر الجدار.

وفي قصيدة: مدينة بلا أصدقاء(973) نتابع:

أجيبوا صوتي المبحوح/ هذا اللاهث المجروح

ـــ هل في الدار من إنسان؟

وكالعوسجة الجرداء في كومة أحطاب/ تراءت لي يد

عجفاء سدت دوني الباب:

ـــ أفي كل الليالي السود في بابي تدقون. تدقون

لقد شرد أولادي. فماذا لو تكفون

ـــ أنا لست من البوليس أماه

ولي في هذه الدار صديق لست أنساه.

وفي صوت خفيت الهمس صاد. جف مجراه

ـــ لقد فر... لقد فر/ خلال الليل قبل الفجر..."

وفي قصيدة سطوح(974) لعبد الرزاق عبد الواحد:

وتململت أوصال إنسان يغمغم في استياء:

ـــ لم لا؟ دعيهم يضحكون/ أفليست الدنيا

لهم يتخيرون ويتركون/ من أنت نامي دون ثرثرة

غداً يتذكرون هذي الحثالة.

ـــ لا تعربد. لست أجهل من أكون/ إني أحاول أن

أقر وأن أنام

ـــ لم تعرفين إذن؟

ـــ ألا تلقي على هذي العظام /شيئاً لتسترها/.../

إلا حاولت يوماً أن تحس بما عليك/.../

ـــ نامي وإلا نمت مكرهة. الخ

وتختلف قيمة الحوار في هذه المحاولات وسواها. باختلاف نوعيته. ثمة الحوار الذي يستند إلى صيغ القول (قالت. قلت صرخت همست) والحوار الذي يستغني عن هذه الأفعال ويكتفي بالإشارة المعروفة في القصة (الشارحة). ويختلف الحوار أيضاً في بنائه أننا نقع على لهجة مصنوعة لا تقرب من أسلوب الحوار والحديث وغالباً ما تكون جملته طويلة. كما نلاحظ أنماطاً مكثفة من الجمل الحوارية. تعتمد إلى حد ما طابع الحديث والكلام، وتحاول الاستفادة من تركيبه، ولعلنا قد وفينا نماذج ذلك في الأمثلة التي تقدمت.

ولئن لم يستطع الشعراء تعميق استعمالهم للحوار. إن هذا الاستعمال كان دون شك فاتحة لتطور لاحق استطاع أن يقرب عدداً من النماذج الشعرية من الطابع المسرحي...

ولفرط تأثير القصة في الشعراء. نقل أكثر الشعراء الشباب إلى قصائدهم طابع السرد والوصف القصصي دون أن يكون في هذه القصائد أي حدث قصصي. وبشكل خاص في بدء القصيدة.

ففي قصيدة "القرية الظلماء"(975) يقدم السياب للقصيدة ببداية ذات وصف وسرد قصصي:

"الكوكب الوسنان يطفئ ناره خلف التلال/ والجدول

الهدار يسبره الظلام/ إلا وميضاً لا يزال/ يطفو ويرسب

مثل عين لا تنام/ ألقى به النجم البعيد...

ويحس القارئ أن المقطع هو تمهيد لحدث قصصي... ولكن الشاعر يكتفي بأن يجعله تمهيداً لخواطره وحواره الداخلي: فيردف مباشرة:

"يا قلب مالك. لست تهدأ ساعة ماذا تريد الخ...

وقد فعل الشيء نفسه في قصيدة "غريب على الخليج". وهذا ما فعله البياتي في عدد من قصائد أباريق مهشمة كقصيدة "الرحيل الأول" و"الحريم" الخ....

وقد استلهم الشعراء من القصة والسينما بحدود متفاوتة أسلوب (المونتاج). إنهم يعمدون إلى جمع صورة إلى أخرى بحيث يشكل هذا الجمع نسقاً ذا مدلول فني ونفسي. إنهم يفعلون فعل الفنان في السينما حين يبني المشهد عبر لقطات مختلفة يجمعها هدف واحد، هو خلق الأثر الفني المطلوب. إننا يمكن أن نلمح صورة ذلك في قصيدة "القرصان" لعبد الوهاب البياتي. إن الشاعر هنا يقدم لنا لقطات متتابعة يمكن أن نحس فيها طابع التقطيع السينمائي وروح السيناريو:

غليونه القذر المدمى	صورة
و/كوة ألحان الصغير	صورة
و/رفاقه المتآمرون يثرثرون ـــ البحر مقبرة الضمير و/يقلبون كؤوسهم ويقهقهون هذا العجوز لا يكف عن الشخير	صورة وصوت
و/الليل	صورة
و/ألحان الصغير	صورة
و/رفاقه	صورة
و/الخمر	صورة
و/الدم	صورة
و/الضباب	صورة
(صور تعود به ــ تعود إلى الوراء) مزج	
إلى جزيرته وشاطئها	صورة
و/آلاف السفائن والرجال	صورة
و/المومسات بثيابهن الباليات	صورة
يجمعن أعواد الثقاب...	الخ...

ويغلب أن يعتمد الشعراء في تحقيق هذا النوع من البناء على (واو العطف) ففي المقطع الذي قدمناه يربط الشاعر بين صورة وأخرى بالواو بحيث بلغ عدد ما استعمله من واو العطف في هذه المقاطع اثني عشر واواً. ولا شك في أن كثرة الاعتماد على الواو. أعطى القصيدة رتابة خارجية سواء في القصيدة أو شكلها الخارجي.

بناء التكرار

ليس التكرار جديداً على الشعر العربي. فلقد كان معروفاً للعرب منذ أيام الجاهلية الأولى. وقد ورد في الشعر الجاهلي بين الحين والحين. إلا أنه لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا(976) وبشكل خاص في نماذج الشعر الحر.

وما من شك في أن للتكرار مزايا فنية عديدة سواء من حيث تأثيره في المعنى أم من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية. فضلاً عن الدلالة النفسية التي يستطيع أن يضفيها على القصيدة.

إلا أن ما يعنينا في هذا المجال هو الدور الذي استطاع أن يلعبه التكرار في بناء القصيدة الحديثة...

ويجدر بنا قبل الخوض في ذلك أن نشير إلى أنواع التكرار الذي اصطنعه الشعراء الشباب. فثمة تكرار لحرف واحد فعل عبد الرزاق عبد الواحد في قصيدة براءة(977) حين كرر الحرف (من) في كل بيت من أبيات القصيدة تقريباً.

"من طيبتي/ من كبريائي/ من أصدقائي/ من كل ما قدست/

.../ من ذكرياتي/ من حاضري/ من كل آت/ من

والدي.../ من اخوتي/ ومن أخياتي/.../ من

كل إنسانيتي/ من كل إيثاري/.../ من كل شعري..."

وتكرار للفظة واحدة: فعل السياب حين كرر في قصيدته "غارسيا لوركا" (978) لفظة شراعه أربع مرات متتالية:

"شراعه النديُّ كالقمر/ شراعه القويُّ كالحجر/ شراعه السريع

مثل لمحة البصر/ شراعه الأخضر كالربيع"

وثمة تكرار لجملة قصيرة: كما كررت نازك الملائكة جملة "مرت أيام" في بداية أكثر مقاطع قصيدته "نهاية السلم"(979).

مرّت أيام منطفئات... /مرت أيام/ باردة تزحف.../

مرت أيام/ أيام تثقلها أشواقي.../ مرت أيام/ لم نلتق

.../ مرت أيام لم تتذكر..."

وهناك ضرب آخر من التكرار يعتمد مقطعاً أو جملة طويلة:

ففي قصيدة "الحديقة المهجورة" مثلاً يكرر البياتي في نهاية القصيدة المقطع الذي بدأها به:

"التينة الحمقاء والبيت القديم/ ورفيف أجنحة الفراش/
وزنابق سود عطاش/ تذوي وأسراب العصافير الجياع/ ملوية
الأعناق تحلم بالرحيل:

وكما أفرط بعض الشعراءِ في استعمال العطف بالواو، أفرطوا في اصطناع التكرار. إننا نتابع مثلاً استعمال "كان" المفرط ومشقاتها في قصيدة "ذكريات الطفولة".

"بالأمس كنا آه من كنا ومن أمس يكون /نعدو وراء ظلالنا
... كنا ومن أمس يكون/.../ نقول كما نشاء
/كنا نقول بأنها.../ حتى النجوم كانت عيون/.../
ولربما كنا نحدق في الفراغ.../ كانت مدائننا الجديدة
في خواطرنا.../ كانت مدائننا الجديدة في الظلام
/.../ كنا نحدق.../ كنا في الجدار/ بالفحم
نرسمها/.../ كنا نحفق نعالها..."(980).

وهو تكرار مفرط دون شك

وقد اختلف اعتماد الشعراء على التكرار لبناء قصائدهم: فثمة من اعتمد تكرار جملة واحدة في بداية كل مقطع لكي يستقيم لديه ما أسميناه سابقاً بناء الخاطرة وقد أوردنا لذلك نماذج كافية.

وهناك من اعتمد تكرار المقطع الأول لختام القصيدة كما رأينا ذلك في قصيدة "الحديقة المهجورة".

إلا أن هناك أنماطاً من التكرار تشكل لوحدها أساساً كاملاً لبناء القصيدة وبدونها تنفرط وحدتها. ولأن البياتي هو أكثر الشعراء اعتماداً على التكرار في بناء العديد من قصائده(981) فسيكون مفيداً أن نورد نموذجاً لما يحتله هذا الأسلوب من قصيدة "الآفاق".

" --- وعاد للمقهى الحزين
كالسائل المحروم كالحلزون ينتظر المساء
وغداً ستوصد بابها في وجهه ويعود للمقهى الحزين ولا يعود
كالسائل المحروم ينتظر المساء

- - - - - -

- -

- -

ويضحكون ويوصدون أبوابهم في وجهه ويعود للمقهى الحزين

كالبيدق المخذول كالحلزون يحلم بالمراعي والحقول

- - - - -

- - - - -

- - -

- - -

ويستفيقُ على صدى مذياع مقهاه الحزين

يعلو ويعلو فوق صوت الآخرين

- - - - -

- - - - -

فوق صوت الآخرين

وفي الطريق

البرد والعربات والليل الطويل

- - - -

- - - - -

- - -

ويعود يحلم بالمراعي والحقول

كالبيدق المخذول يحلم بالحقول

ويستفيق

على صدى مذياع مقهاه الحزين

يعلو ويعلو فوق صوت الآخرين

- - - - -

وفي الطريق

البرد والعربات والليل الطويل

- - - -

- - - - -

- - -

ويعود يحلم بالمراعي والحقول

كالبيدق المخذول يحلم بالحقول

ويستفيق

على صدى مذياع مقهاه الحزين

يعلو ويعلو فوق صوت الآخرين

- - - - -

وفي الطريق البرد والعربات - -

ويعود يحلم - -

والباب يوصد دونه ــ والمقهى الحزين

- - - - -

- -

- - ويوصدون

أبوابهم في وجهه ويعود للمقهى الحزين

ولا يعود

كالسائل المحروم ينتظر المساء

فواضح من الخريطة التي قدمناها أن حيز التكرار في القصيدة يشكل الأساس الحقيقي للبناء إذ لولاه لانفرط الهيكل الذي تقوم عليه القصيدة.؟ وإذا كان من فائدة للحساب في هذا المجال فإن الدارس لابدّ أن يكتشف أن جمل التكرار كادت تزيد عن باقي القصيدة.

والقصيدة التي قدمناها تمثل نموذجاً من النماذج الجيدة للتكرار عند البياتي، بسبب من مزايا قد لا نراها في قصائد أخرى، استعمل فيها البياتي التكرار. على غير ما استعمله هنا. وبطريقة أقرب إلى الاعتباط أحياناً والآلية، فَعَلَهُ مثلاً في قصيدة ذكريات الطفولة ومسافر بلا حقائب.

إن ما يتميز به التكرار في قصيدة الآفاق هو أنه استطاع أن يغطّي بالصور التي أرادها الشاعر أساسية على جو القصيدة وبهذا يمكن احتساب المادة الأساسية لهيكل القصيدة.

هو: يحلم ويستفيق. ينتظر
يعود ــ ولا يعود
هو: في صورة سائل محروم
في صورة الحلزون
وفي مقابله: هي ــ والآخرون
هي ــ ستوصد بابها في وجهه
الآخرون: يضحكون... يقهقهون ويتشاجرون ويهزؤون.
يوصدون أبوابهم في وجهه.
ومن حوله: هي ــ والآخرون
المقهى: الحزين يعود إليه ولا يعود
صوت المذياع فيه يعلو ويعلو فوق صوت الآخرين
الباب: ستوصده غداً (هي) في وجهه
يوصده الآخرون في وجهه
الباب يوصد دونه.

وقد أفاد هذا الأسلوب في دفع الحركة الداخلية والخارجية إلى النمو والتغيير من خلال تغيير وتطوير الأجزاء الأساسية حين تكرارها بما ينفي عن التكرار صفة التماثيل والسكون، ويجعله متأثراً بتقدم القصيدة وما يضاف إليها، وبحيث لا تتطابق البداية مع الوسط والنهاية تطابقاً ساكناً. وهذا واضح في النموذج الذي قدمناه فهو يحمل... يستفيق... ينتظر... يعود... لا يعود

والباب: توصده هي يوصدونه هم... يوصد

والآخرون: يضحكون... يقهقهون... يهزأون.. الخ...

ويقدّم التكرار للقصيدة جواً موسيقياً ينجم عن طابع الترديد والتوزيع مما يمكن لمسه في الموسيقى ذات الأصوات المتعددة والنغمات الأساسية والفرعية. ويقتضي ذلك إرهافاً موسيقياً لتلافي الرتابة، وبخاصة حين تطغى الموسيقى على طاقة الموسيقى الداخلية للقصيدة وحين لا تتوازن الموسيقى الخارجية للتكرار مع عموم النغم في القصيدة. ولا شك في أن التكرار كما رأيناه في القصيدة التي قدمناها وبالرغم من التنويعات التي أدخلها الشاعر عليه ظل يقدم

حساً بالدوران في حلقة لا تخترقها القصيدة عموماً رغم جهدها لذلك... تلك هي الأنماط الأساسية التي يقوم عليها البناء في قصائد الشعر الحر.

على أن الشعراء يلجؤون أحياناً إلى اعتماد أكثر من نمط واحد للبناء في القصيدة الواحدة وهم في حالة كهذه يفقدون على الأغلب قدرتهم على السيطرة، فتأتي القصيدة مفتقرة إلى التماسك والتوازن. إلى التماسك والتوازن إننا يمكن أن نلمح ذلك مثلاً في عدد من قصائد السياب كقصيدة "في السوق القديم" (982) وقصيدة "من رؤيا فوكاي"(983) وفي قصيدة "من ظلمة العراق"(984) لعبد الرزاق عبد الواحد و"لعنة بغداد"(985) لكاظم جواد.

ولعله من المفيد أن نتابع نموذج ذلك في بناء قصيدة "في السوق القديم" ففي هذه القصيدة التي قسمها الشاعر إلى أحد عشر مقطعاً. يتوسل السياب للبناء بالسرد القصصي. والمنولوج. والحوار. والتكرار. ومع هذا فليس ثمة في القصيدة ما يوحي بأن السياب أعتمد أحد هذه الأنماط أساساً للبناء... فهو يراوح بين هذا النمط وذاك مراوحة تخل بتوازن القصيدة:

في المقطع الأول يقدم الشاعر للقصيدة بالجو. إنه جو سوق قديم خفت به الأصوات فلا يكاد يسمع فيه سوى همهمات العابرين وخطى الغريب ونغم الريح الحزين.

ويعود الشاعر إلى استئناف وصف الجو متوسلاً بالتكرار "الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين" يلتفت هذه المرة إلى وصف النور الذي تعصره المصابيح الحزانى كالضباب من الحوانيت وبين الوجوه الشاحبات وينتهي المقطع الأول.

وفي المقطع الثاني يعدل الشاعر عن الوصف القصي، فيعلق على الجو العام بتداع أشبه ما يكون بالمنولوج.

"كم طاف قبلي من غريب/ في ذلك السوق الكئيب/ فرأى وأغمض مقلتيه.

وغاب في الليل البهيم"

ثم يعود من جديد إلى الوصف:

فمن خلال حلق الدخان الذي تبعث به الريح بفتور واكتئاب، يرتج خيال نافذة تضاء. ويتناهي صدى غناء ناء يذكر بالليالي المقمرات والنخيل.

ويعود الشاعر ليختم المقطع بتعليق قريب من المنولوج:

وأنا الغريب أظل أسمعه (صدى غناء) واحلم بالرحيل/ في ذلك السوق القديم.

ويبدأ بعد هذا المقطع الثالث بالعودة إلى الوصف القصصي:

الضوء الضئيل وهو يتناثر على البضائع ويرمي الظلال على الظلال ويريق ألوان المغيب على الجدار بين الرفوف... ثم الكوب الذي يحلم

بالشراب والشفاه... واليد التي تبرد عليه وتحشرج الحياة فيه

"في ليلة ظلماء باردة الكواكب والرياح/ في مخدع سهر

السراج به وأطفأه الصباح"

في المقطع الرابع يتخذ الشاعر موقف الرواية الذي يختلط بالمنولوج:

"ورأيت من خلال الدخان مشاهد الغد كالظلال" مناديل تومئ بالوداع تطفو وترسب في خيال الشاعر. عليها بقايا عطر مشاع وخضاب دم حار. ومن خلال الظلمة وعلى ضوء توقد النار تلوح صورة الأريكة، ووجه يضيء شحوبه اللهب يخبو ويسطع ثم يحتجب ودم يغمغم وهو يقطر "مات مات".

ويعود الشاعر إلى التكرار في المقطع الخامس:

"الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين/ وخطى الغريب..../" ومنه يستطرد للمنولوج. فهو يتوجه إلى الشموع التي ستوقد في ليل ما في مخدع مجهول ومن الشموع يستطرد الشاعر للوصف:

صورة ضوء الشموع وهي أشبه ما تكون بأوراق الخريف "في ليلة قمراء سكرى بالأغاني..." يختلط ذلك بأصوات. نقر الدرابك وهمس النخيل... والصمت...

فإذا كان المقطع السادس. استمر الشاعر عبر خطابه للشموع ومن هذا الخطاب يستطرد لحبه. فهي يد ووجه في الظلام... وأعوام تمضي وحلم بالصدر والفم والعيون... والحب الخالد والحلم الطويل. ويستمر الشاعر في استطراد "منلوجه":

فالحب كان ثم حبا والقلب أنساه الملال واليأس. كيف يحلم بالضياء... إنه كالمنزل المهجور.

تعوي في جوانبه ما زال قلبي في المغيب فلا أصيل ولا مساء/

حتى أتت هي والضياء".

ويتحول البناء واتجاه القصيدة فترتكز إلى الذكريات عن الحبيبة عبر الحوار.

إن الشاعر ليستعيد ذكرى اللقاء الذي كان لـــه معها منذ عام. والحوار الذي دار بينهما ويتركز الحوار بين تأكيد الشاعر بأنه سوف يمضي وتأكيد الحبيبة: أنا من تريد فأين تمضي...

ويستغرق ذلك المقطع الثامن والتاسع والعاشر حتى نهاية القصيدة في المقطع الثاني عشر.

وواضح من هذا الاستعراض المقتضب أن بناء القصيدة اعتمد أكثر من نمط وأنه لذلك يفتقر بشكل واضح إلى التوازن والوحدة. فالقصيدة يمكن أن تنقسم إلى مقطعين أساسيين: يدلل عليها الهدف الذي توخاه الشاعر... إن القصيدة من مقطعها الأول حتى المقطع الثامن لا تحقق علاقة ذات شأن بالمقاطع الأخيرة إن لم تكن تنفصل عنها... بل لعلنا لا نجانب الصواب حين ندعي أن المقاطع الأخيرة تكاد تشكل لوحدها قصيدة مستقلة عن المقاطع التي سبقتها.

وتفتقر القصيدة إلى العلاقات العضوية التي تربط أجزاءها ومقاطعها... إن الوصف القصصي الطويل نسبياً الذي ركز عليه الشاعر يكاد يخلو من أيما هدف لتطور القصيدة ونموها. بل إن المقاطع التي اعتمدت وصف السوق تكاد تشكل وحدها موضوعاً منفصلاً... ويمكن أن يقال ذلك أيضاً عن التوجه إلى الشموع إذ لا يعقل قط أن تكون المقاطع السبعة الأولى هي بأجمعها تمهيد للمقاطع الأخيرة...

ويفصل السياب أنماط البناء عن بعضها فصلاً واضحاً. إنها في المقاطع الثلاثة الأولى قائمة على أساس السرد القصصي... والمقاطع من الرابع حتى الثامن تقوم على "المونولوج"... والمقاطع الأخيرة تنهض على الحوار... وهذا بدون شك أحد الأسباب الذي جعل بناء القصيدة مضعضعاً مفتقراً إلى التفاعل والتماسك.

البداية:

يبدأ الشعراء الشباب قصائدهم بجمل تقريرية ذات وقع خطابي أحياناً. يذكر بطابع القصائد التقليدية:

"باسمك يبدأ الهوى وينتهي النشيد/ وتلمع الأنغام في مأملك الوليد(986)

وتتشابه قصائد كثيرة في اعتماد البدء بالجار والمجرور"

"من لا مكان/ لا وجه لا تاريخ لي..."(987) و"بألف كان/ ستظل تمتلئ السنين"(988) في ليالي الخريف الحزين/ حين يطغي على الحنين(989 في سواد الشارع المظلم والصمت الأصم..."(990).

وهم يتشابهون أحياناً في تقديم جملة تشبيهٍ بالكاف أو سواها

"وكرنَّةِ العصفور صوتك ما يزال"(991)" "وكالذرى/ تلك التي لا ترى..."(992).

"وكنجمة شق الفضاء..."(993) كزهرة في الرمل أنت كالفرح...(994) "كالقبرة/ ذات العيون المقمرة(995).

"مثلما تنفض الريح ذر النضار/ عن جناح الفراشة مات النهار(996)

وقد تعتمد البداية الضمائر وبشكل خاص ضمير المتكلم...

"أنا ما تشاء أنا الحقير"(997) أنا عامل ادعى سعيد(998).

"أنا في انتظار يديك..."(999).

ويمكن ملاحظة ذلك بشكل واضح في أكثر البدايات التي يلجأ إليها سعدي لقصائد (51 قصيدة).

"إنني قد أحلم الآن بشباك صغير"(1000) "أنا لست أملك بندقية..."(1001) إني أتيت إليك يا بيتي...(1002).

"أنا في انتظار مدينة بيضاء..."(1003) إنني تحسست بالموت قريباً...(1004) إني شمعتك يا صديقي(1005).

"أنا لا أرحل خوفاً من..."(1006).

ولا تخلوا البدايات من اعتماد ضمير الجماعة.

"نحن لا نزرع حقداً/ نحن لا نسقي دماء"(1007) إننا

"في ليل حمدان نقول"(1008) نحن من منعطف

"القعقاع" من شارع بغداد المرن(1009).

وغالباً ما تكون بدايات القصائد توجهاً بالخطاب (إليها)... إنها الحبيبة والزوجة والأم والبلاد الخ...

ويلفت الانتباه خلال ذلك الاهتمام بعينيها...

"عيناك غابتا نخيل ساعة السحر"(1010) "عيناك من منفى

إلى منفى تصبان الحريق.."(1011) "عينان تنطفئان"(1012).

ويمكن للدارس أن يستجلي ذلك في أغلب بدايات موسى النقدي لمجموعة "أغاني الغابة"

"لعيونك الخضر الأغاني يا حمامة"(1013).

"كالقبرة/ ذات العيون المقمرة"(1014) "وكعينيك النجوم...(1015).

"إذهبي عني ففي عينيك"(1016) "آه من عينيك يا أحلى البنات" (1017).

وقد يبدأ الشعراء بجملة ظرفية معتمدين الزمن (حين. حينما عندما وأشباهها).

"حين يذر النور/ يلقي به التنور..."(1018) "بعدما أنزلوني

سمعت الرياح"(1019) "حين تنمو الكلمات الطيبة..."(1020).

"حين لا أبصر عينيك أرى حد بلادي"(1021) "وعندما

تلقي من الغرفة مقتولاً..."(1022).

وتحتل الجمل الطلبية (النداء. الأمر. الاستفهام) حيزاً من اهتمام الشعراء لدى بدئهم لقصائدهم.

"أرأيت قافلة الضياع/ أما رأيت النازحين؟ "اتبعيني

/فالضحى رانت به الذكرى..." "أنا أيها الطاغوت

مقتحم الرياح على الغيوب"(1023).

و:

"أين أمشي مللت الدروب..." "عد بنا يا قطار الشمال(1024).

"أنت يا من تحلمين الآن/ ماذا تحلمين؟" "ساعي

البريد/ ماذا تريد" "يا صديقي. لم لا تحمل

ماضيك وتمضي عن طريقي"(1025).

وإذا اهتم الشعراء بالبناء القصصي، كان طبيعياً أن يبدؤوا قصائدهم بداية قصصية سواء بالبداية الوصفية أو الحوار أو التأكيد على بدء الحدث أو استمراره أو بالتمهيد للقصيدة بلقطات إننا يمكن أن نتابع ذلك خلال الأمثلة التالية:

"تموز يموت على الأفق/ وتغور دماه مع الشفق/

... والظلماء/ نقالة إسعاف سوداء..."(1026)

"الليل ممتد السكون إلى المدى/ لا شيء يقطعه

سوى صوت بليد/ لحمامة حيرى وكلب...(1027)

"وأدرك الصباح شهرزاد/ فسكتت وعاد/ إلى نفس

الحزن والشعور بالضياع..."(1028).

"على صخور البحر يرسو قارب صغير/ لـــه شراعان من

المخمل والحرير/ وفيه طفل"(1029).

الساعة العاشرة/ وفي القرى تخبو المصابيح

/النخل والريح..."(1030).

"واحترقت بغداد في سكون/ لم تبصر العيون

/منها سوى الدخان والرماد"(1031).

ولقد مر بنا سابقاً أن بعض الشعراء أولعوا بجمع المفردات عن طريق واو العطف لإثارة جو القصيدة:

وواضح أنَّ هؤلاء الشعراء أفادوا من أسلوب بدر في قصيدة "في السوق القديم" وكان البياتي أكثر هؤلاء اعتماداً على هذه الطريقة في مجموعته أباريق مهشمة.

"الله، والأفق المنور، والعبيد"(1032) و"الشمس

والحمر الهزيلة والذباب"(1033).

و:

"غليونه القذر المدمى والضباب"(1034) والنير والمحراث

والثور الجريح على الثلوج"(1035).

ونجد هذا أيضاً لدى كاظم جواد في قصائده "معركة الحرية" و"أنباء من طهران" أو "لعنة بغداد" الخ... وقد شاع هذا النمط من البدايات لدى عدد غير قليل من الشعراء العراقيين والعرب:

"الليل والأصداء والبيت المعطر بالورود"(1036)

"والفجر يفترش الشوارع والبيوت/ والليل يهرب/ والنجوم

تغيب عني.../ وفحيح دقات النواقيس"(1037)

"وشفتاك وهوانا/ وأفاويق لقانا/ والربيع الحلو يزهو

في ربانا"(1038)

و"الفجر شع من هنا وانتحت الغيوم/ وموكب النجوم/.../

وهمسة الأشباح في الفضاء /.../(1039)

و"الرصاص/ وأناشيد الخلاص/ وهتافات من الأعماق

غضبى دموية/ وشعارات حزانى عربية/...."(1040)

واعتمد الشعراء عدا هذا على البدء بجملة أو بمقطع من حوار...

"ـ إلى الملتقى"

وانطوى الموعد/ وظل الغد"(1041)

"إلى أين؟

ويحك لا تسألي. فرجلاي مثلك تستفهمان"(1042)

"ـ نامي

وقبل شعرها أختاه نامي"(1043)

"ـ لو لم تمت

وحجبت عن عيني الجليد"(1044)

ويلاحظ الدارس أن كثيراً من الشعراء اعتمدوا البدء بالواو في عدد غير قليل من قصائدهم وكأنهم يروون

حدثاً مستمراً

"وأبغضت لم يبق سوى مقتي أناجيه"(1045)

"وبألف كان/ ستظل تمتلئ السنين..."(1046)

"واحترقت بغداد في سكون"(1047)

"وودع المدينة الرفاق..."(1948)

"وعندما تلقي من الغرفة"(1049)

"ويغني البلبل العاشق للوردة حبه"(1050)

ويكثر البياتي بشكل خاص من البدء بالواو: إننا نتابع ذلك مثلاً عبر مجموعة أباريق مهشمة كما في قصائده "فيت مين" و"الذئب" و"عشاق في المنفى".

النهاية

بسبب من طبيعة التدفق في القصائد الحرة. كان على الشعراء الشباب أن يعالجوا قضية نهاية قصائدهم(1015) "ففي نظام الشطرين تقدم الوقفة القسرية للشاعر مساعدة كبيرة، لأنها هي في ذاتها وقفة. فلا يبقى على الشاعر إلا أن يختتم المعنى، وهنا تستطيع أية عبارة جهورية قاطعة أن تؤدي المهمة"(1052).

وما من شك في أن ختام القصيدة هو جزء مهم من بنائها. وفي هذا المجال يمكن للباحث أن يستقرئ عدة طرق عالج بها الشعراء خاتمة قصائدهم.

ففي القصائد التي تعتمد الخاطرة، وبسبب من تسطح البناء. وضعف أو انعدام النمو فيه. تبدو خاتمة القصيدة سهلة. يمكن أن يعين عليها نضوب الفكرة أو الحس. بل يمكن للشاعر فيها أن يتوقف حيث شاء. بل لعله يستطيع أن يجعل من نهاية أي مقطع في القصيدة خاتمة لها. ويمكن أن نقدم نموذجاً لذلك قصيدة "يوتوبيا في الجبال"(1053) فالشاعرة تتابع خواطرها إزاء "عين الماء المثلجة المتحدرة بين صخور سرسنك الملونة" فهي تناشد هذه العيون أن تتفجر وتشيد يوتوبيا، ثم أن تسجل مأساة هذي الحياة.

والقصيدة تستند إلى مرتكزين هنا: تفجري "يا عيون ــ يا مياه وشيدي يوتوبيا في الجبال". والشاعرة تعتمد التفريع شأنها شأن كل قصائد الخاطرة...

تفجري يا عيون... ... بالماء بالأشعة

تفجري بالضوء بالألوان... ...فوق القرية

تفجري باللحون
في ذلك الوادي
فوق انبساط السفح
في المنحنى... تحت امتداد الغصون
تفجري بالجمال
تفجري سيلي على منحدرات الصخور
تفجري
تفجري نقية
حيث تنام الطيور
حيث يغطي السفح
فوق حصى المنحدر
في عطفة الوادي
في ظلل الجوز
تحت انبساط الشجر
تفجري في الصباح
تفجري في الغروب...
تفجري بيضاء... لوناً وضوءاً
تفجري.. سيلي على النائمين
واغرقي تهويمة الظالمين
فيضي على الميتين...
على قلوب
على عيون
على نفوس
على أكف
سيلي بعيداً حيث الحفاة
حيث لا... إلا...
في عطفة الوادي
في شاهقات الهضاب
وحيث لا... إلا
تفجري يا مياه
تفجري فوق قيود البشر
تفجري في الصخر
وسجلي مأساة هذي الحياة

أما المرتكز الثاني فهو:
وشيدي يوتوبيا في الجبال
يوتوبيا من شجرات القمم... ومن خرير المياه
يوتوبيا من نغم نابضة بالحياة
...وشيدي يوتوبيا من قلوب.. من كل قلب لم تطأه الحقود...

ولم تدنسه
من كل قلب شاعري عميق...
لم يتمرغ
من كل قلب رقيق... مستغرق...

وواضح أن الشاعرة كانت تستطيع أن تختم قصيدتها عند أي تفريغ من هذه التفريغات. وأن تستبدل الخاتمة التي اختارتها دون أن تتأثر القصيدة...

أما في البناء القصصي فالخاتمة غالباً ما تكون الحدث الذي تتابعه القصيدة... ففي قصيدة "صانع الأسلحة" مثلاً(1054) يتطور عبر إدراك العامل بأنه يصنع الأسلحة التي ستسدد إلى صدر أهله وأطفاله فيتمرد. ويتسع تمرده فيشمل عمالاً آخرين، وكان "يسمع أن أوصالاً جديدة في الوحش توشك أن تموت" وتصور الخاتمة صباح يوم جديد، والعامل جالس إلى أطفاله يخبرهم عن أنهم سيرون اليوم "كل الأصدقاء" وبأنهم قريباً سيكبرون وسيفهمون ثم تأتي الأبيات الختامية "والأصدقاء/ يتجمعون ببيت صاحبهم، ويبتسم الصغار زهواً لكثرة ما يداعبهم رفاقهم الكبار".

على أن الشعراء في هذا الضرب من البناء غالباً ما يقدمون خاتمات مبهمة أو سائبة للحدث الذي يتابعونه إما لأنهم يريدون القارئ أن يتصور ما سينجم عن تطور الحدث فسيتطرد لـــه بخياله. أو لأنهم لا يريدون التصريح بالخاتمة لأسباب عدة قد تكون سياسية أو نفسية أو فنية. وقد يلجؤون إلى هذا الضرب من الختام ليعبروا به عن غموض المستقبل أو لاستمرار الحاضر ــ دونما آفاق بينة محددة. إننا يمكن أن نجد مصداق ذاك في خاتمة الحدث الذي تتابعه قصيدة حفار القبور... إن المشهد الأخير من القصيدة يصور لنا حاملي النعش وهم يتقدمون إلى حفار بتابوت يضم البغي التي ضاجعها ودفع لها الثمن وأنه ليسترجع من "يدها المحطمة الدفينة ما كان أعطاها" ــ ثم تكون الأبيات الختامية:

"وتظل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد/ ويظل حفار القبور/

ينأى عن القبر الجديد/ متعثر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور"

وقد شاع هذا النوع من الخاتمة لدى الشعراء الشباب(1055) تعبيراً عن الإحساس ببطء التغير واستبطائه...

ويمكن أن نتابع نمطاً من الخاتمة السائبة مثلاً عبر الطريقة التي ختم بها سعدي يوسف قصيدته "إلى بعيدة"(1056).

فالحدث الذي قدمه لنا الشاعر يتلخص بالتقائه بها في حفل كان الجميع فيه يرقصون في الدروب تحت المطر الناعم فتعرف إليها وسألته أن يراقصها فاعتذر بأنه لا يجيد الرقص، ثم لم يلبث أن سألها عن اسمها ثم انفض الحفل وتكون النهاية هكذا.

"كان الرذاذ يحمل العبير/ إلى فؤادينا وكنا وحدنا نسير"

وقد يلجأ الشاعر أحياناً إلى التعليق على نهاية الحدث، بجملة أو جملتين جاعلاً من ذلك خاتمة للقصيدة: هذا ما فعله كاظم جواد في ختام قصيدته "مدينة بلا أصدقاء": أن تمام الحدث في القصيدة كان يتمثل بجواب المرأة العجوز.

"لقد فرّ لقد فر/ خلال الليل قبل الفجر

ولكن الشاعر آثر أن يختم القصيدة بتعليقه فأضاف:

اواه أخي الإنسان

/اواه أخي الإنسان/اواه..."

وهذا ما فعله السياب في ختام قصيدته رسالة من مقبره، وهو ما فعله الكثير من الشعراء الشباب(1057).

وأفاد الشعراء من التكرار في وضع خاتمات عدد من قصائدهم وبشكل خاص في القصائد التي يقوم بناؤها على التكرار فهم غالباً ما يجعلون بداية القصيدة خاتمة لها... وقد أشرنا سابقاً إلى نموذج ذلك في قصيدة "الحديقة المهجورة"(1058) حيث اختتم الشاعر القصيدة بالمقطع الذي بدأها به.

على أن هذا الضرب من الخاتمة يقتضي أن يكون النمو في القصيدة (سواء أكان حدثاً واقعياً أم نفسياً) ذا اتجاه مستمر. وإلا جاءت الخاتمة مفتعلة وهذا ما يفسر للباحث نجاح البياتي وبلند الحيدري في الاستفادة من التكرار في ختام قصائدهم...

ففي قصيدة "حب قديم" يعتمد الشاعر تجربة ماضية... يوم خف إلى لقائها بعد انتظار ولكنها عبرت لم تلتفت إليه وضحكت مثل الآخرين وتركته خجلاً من حبه المهين. والقصيدة تبدأ بأن يذكر الشاعر فتاته بما كان منها فتخجل.

"هل تذكرين؟ /وخجلت مما تذكرين/ أما أنا

فلقد ضحكت/ ضحكت مما تذكرين"

وواضح أن المقطع الأول من القصيدة إنما تقدم لكي يحقق تعويضاً نفسياً. قصده الشاعر ليخفف عن نفسه ثقل الإحساس بالخيبة. ولكي يفتتح القصيدة بتوجه لا يخلو من التشويق... والشاعر حين يتجه لاسترجاع خيبته لبعض ما كان، يبدو وكأنه ما يزال يحس الخجل نفسه والحصر... ولهذا، فهو يكرر من جديد تأكيد التعويض النفسي بالتأكيد عليها أن تذكر... وبالتأكيد لذاته أنه تجاوز طفولة حبه، فهو يضحك مما تتذكره...

على أن اعتماد التكرار خاتمة استطاع أن يقدم للشعراء أحياناً القدرة على تطوير الحدث عبر التغير الذي يجرونه لدى تكرارهم بداية القصيدة: ففي قصيدة "عشاق في المنفى"(1060) يبدأ الشاعر القصيدة: بهذا الحوار.

ــ وأنا/ ــ وأنت ــ / أنا وحيد/ كقطرة المطر العقيم/ وهؤلاء

/ــ مثلي ومثلك يحفرون قبورهم عبر الجدار/ مثلي ومثلك مقبلون

على انتظار/ من لا يعود...

وإذ تتطور القصيدة فالشاعر يختار من بداية القصيدة ما يلائم هذا التطور لتكون الخاتمة هكذا:

"وأنا وأنت وهؤلاء على انتظار/ والليل يتبعنا ككلب جائع

عبر الجدار

*

تعتمد أهمية البناء بعد هذا، على قدرته في احتواء حركة القصيدة واستيعاب نموها عبر تنظيم أجزاء العمل الفني، ووضعها في إطار يحرر طاقاتها النفسية والفنية عامة، ويجعلها قابلة على التفاعل والنمو والتطور.

لقد بحثنا في فصل سابق طاقة الصورة الشعرية على احتواء الحركة، وأشرنا إلى الأطر التي يقدمها البناء لاستيعاب هذه الحركة وعلينا الآن أن

نتبين، كيف يمكن أن تنظم الحركة في القصيدة عامة من خلال تناقضاتها لتحقق ما يعرف بالنمو في العمل الشعري.

ويبدو أننا نستطيع أن نرصد ذلك من خلال محورين أساسين هما محور الحركة الداخلية والحركة الخارجية: ومقدار ما ينطوي عليه كل من هذين المحورين من قدرة على استيعاب التناقضات وتنظيمها، ثم من علاقة هذين المحورين ببعضهما.

ولعلنا لا نجانب الصواب حين نذهب إلى القول بأنه ما من حركة نفسية يمكن أن تبدأ من الانسجام. والقصيدة في مجالها النفسي هي بدء الإحساس بالتناقض لدى الشاعر. وكل قصيدة ناجحة لابد أن تبدأ من حدود هذه النقطة الحرجة التي تنطوي منذ البدء على طاقة حركية هي المسؤولة في الواقع عن الحالة الشعرية التي يجد الشاعر نفسه داخلها.

وهو لهذا يجهد في تجاوز هذه الحالة في العبور منها بواسطة اللغة من حالة الشعر إلى اللاشعر من جديد: وحينذاك تنتهي القصيدة وتعود الحركة النفسية لديه إلى هدوئها...

وخلال العملية الشعرية تجابه الشاعر حالة جديدة من التناقض تتمثل في محاولة خلق الانسجام بين تناقض أحاسيسه الداخلية وبين وسيلة التعبير عن ذلك ــ بينه وبين اللغة. ثم بين اللغة وبين الشعر، وهنا يجيء دور الصورة الشعرية والموسيقى الشعرية والبناء الشعري. إن الشاعر يحاول أن يتجاوز هذا التناقض أيضاً في البحث عن الانسجام بينه وبين وسائله. وما لم يحقق ذلك، فلن يكون ثمة قصيدة جديدة. بل سيكون ثمة محاولة فاشلة. أو قصيدة مشوهة.

وخلال هذه القابلية العجيبة على استيعاب الحركة يشيع جو من التوتر في القصيدة. إنه التوتر الناجم عن محاولة توحيد التناقضات والاتجاه بهذا التوتر إلى أعلى نقطة فيه مما عرف في النقد الأجنبي بالضرورة. إلا أن هذا المستوى من الوعي لأهمية الحركة والبناء، كان يستلزم مستوى فكرياً عالياً، لم تقدمه سنوات الخمسينات، رغم أنها هيأت لــه أسسه في مجالات مختلفة.

ومن هنا كان طبيعياً أن يتخبط الشعراء الرواد في محاولاتهم ومن ذلك أنهم ظلوا لعدة سنوات لا يملكون أن يقيموا بناء قصائدهم، ولا أن يتابعوا النمو فيها بشكل كاف.

إن الشعراء الشباب لم يلتفتوا أصلاً إلى هذا الناحية فلم يشر أي منهم إلى البناء والنمو باعتبارهما من الأسس المهمة في القصيدة الحديثة، إشارتهم مثلاً إلى قضايا تجديد المفردة والإيحاء والتداعي. أن الباحث لا يجد في مجموع ما كتب من إشارات نقدية أواخر الأربعينات وطوال النصف الأول من الخمسينات اهتماماً ذا قيمة بالبناء والنمو سوى بعض اللمحات التي أشاروا إليها في مقابلتهم مع خضر الولي عام 1956(1061).

لقد وجدنا أنَّ البناء في قصائد الشعراء الشباب ظل مهزوزاً. وقد نجم عن ذلك ارتباك النمو في القصائد وتعثره. ذاك أن إحساس الشاعر ظل محكوماً بإطار التراكم الذي ورثه عن التجارب السابقة.

ومن هنا فلقد كان الاتجاه إلى البناء القصصي أول علامة على طريق الاهتمام بالحدث عامة والحركة وبالتالي مجالاً لتجربة دور النمو والطابع الدرامي في القصيدة الحديثة.

ويمكن أن نقدم نموذجاً لكل ما ذكرناه قصيدة "الأسلحة والأطفال" لبدر شاكر السياب.

تعتمد القصيدة بشكل أساس على موضوع التقابل بين السلم والحرب. فثمة محوران متناقضان تقوم عليهما الحالة الشعرية يرمز الشاعر للأول منهما بالأطفال والثاني بالأسلحة. ثم بوسع مدار التناقض عبر حدث يتمثل بتاجر يدور بين الناس ليشتري ما لديهم من جديد عتيق كانوا قد استعملوه في حياتهم اليومية. سرير عليه التقى عاشقان، مثلاً فيبيعه بعد هذا إلى التجار الذين يحولونه إلى أسلحة. أو قيود أو أقفال...الخ...

ويعمق الشاعر التناقض عبر صورة جديدة تقوم في التقابل بين التوسع في بسط جَوَّين. أحدهما جو سلام ورخاء والثاني دمار وخراب. ويرتكز في إقامة البناء إلى صوت التاجر الذي لا يفتأ ينادي "حديد... حديد..." معتمداً التكرار والتغيير وسيلة لذلك...

وواضح أن الشاعر كان يملك كل مقومات البناء والنمو لقصيدته ولكن نقص وعيه الفني نسبياً، وخضوعه لإطار التراكم والتجميع، وانسياقه إلى الاستجابة للدواعي الخارجية عن أهداف العمل الشعري كل ذلك أدى إلى إفساد البناء وارتباك النمو(1062).

لقد أراد الشاعر أن يحقق عبر القصيدة هدفاً سياسياً. جعله يتساهل في حشد مقاطع لا علاقة لها ببناء القصيدة (1063).

وتحت تأثير إعجابه بنماذج أجنبية انساق الشاعر إلى إثبات ما أعجبه من إشارات واقتباسات وتضمينات لم تكن جميعها قابلة للتفاعل مع القصيدة ولا الاشتراك في تطور النمو فيها(1064).

وبتأثير من مزاجه الشخصي، وتحت تأثير نموذج القصيدة العربية لم يجد الشاعر بأساً في الاستطراد والتفريع مما جعل القصيدة تخرج عن سياقها ويتبعثر نموها...

إن كان نموذج السياب هذا يعبر عن النواقص المهمة في تطور البناء ويشير إلى ضعف دور النمو فيه. فثمة نماذج استطاع الشعراء الشباب أن يحققوا من خلالها مستوى من التماسك والنمو: من ذلك مثلاً قصيدة "أنشودة المطر" للسياب... وقصيدة "الملجأ العشرون" والموت والخريف للبياتي، وقصيدة "ثلاث علامات" لبلند الحيدري، وقصيدة "إلى بعيدة" لسعدي يوسف...الخ.

q q

ـ خاتمة ـ

يكشف لنا الاستقراء التاريخي لنشأة الشعر الحر في العراق أن الشعراء الرواد عنوا في بدء اتجاههم إلى التجديد. بالخروج على قيود موسيقى القصيدة التقليدية. فقد كانت حدود الوزن والقافية، أبرز ما عاناه الشعراء الشباب خلال تلك السنوات.

فلقد أدركوا من خلال تجربتهم الشخصية: أن نظام الوزن التقليدي الذي يقتضي التزام الشطرين والقافية طوال القصيدة كان يعترض رغبتهم في الانطلاق، ويحول بينهم وبين ما ينزعون إليه من حرية في التعبير عن تجاربهم الجديدة وأدركوا كذلك من خلال اطلاعهم على تاريخ الشعر العربي القديم والحديث ــ أن الشاعر العربي، عانى المشكلة ذاتها، وجهد في أن يتخفف من ضيق الإطار الموسيقي، بطرق مختلفة، ولقد ساعد الشعراء الرواد على تعميق وعيهم بهذا، أنهم وجدوا في تاريخ الشعر العربي القريب، دعوات عديدة، تطالب ــ بمستويات مختلفة ــ بالتخفف من قيود الوزن والقافية أو بالتمرد عليها، كما وجدوا لهذه الدعوات أحياناً نماذج متناثرة من نتائج شعري.

ولقد وجد هؤلاء الشعراء في هذه الدعوات والنماذج سنداً لهم في محاولاتهم. وزاد من قناعة الرواد باتجاههم إلى جانب الوزن والقافية اطلاعهم على أطراف من نتائج الشعر الأجنبي، وإعجابهم به بحيث بدا لهم أن خلو القصيدة الأجنبية من أكثر القيود التي وجدوها في القصيدة التقليدية، هو السبب الأساسي في حيوية نماذجها، وقدرتها الإبداعية. وإنهم إذ يتوجهون إلى تجديد موسيقى القصيدة التقليدية، سيقدرون أن يتلافوا ما يلاحظون فيها من خمول وقصور عن استيعاب طاقات الطموحات الجديدة.

وبحكم أن جيل الرواد، عاش ظروفاً، نفسية، واجتماعية، وفكرية أوفر تحرروا من الأجيال التي سبقته في مختلف الأصعدة، كان طبيعياً أن يكون موقفهم من التراث، أكثر جرأة وتحرراً، مما جعلهم، بشكل عام في منجى من النظرة المحافظة، القائمة على تقديس التراث الذي يشكل الوزن والقافية، بعض أجزائه.

ولقد زاد من تشبث الشعراء الرواد بهذا الجانب، وتركيزهم عليه، إنهم لم يكونوا على وعي كاف، بمقتضيات التجديد عامة، وكانوا يفتقرون إلى نظرة جديدة ومتكاملة إلى العملية الشعرية، وكان ينبغي أن يمر وقت غير قصير ليكتشف الشعراء والنقاد، أن الإنجاز الذي حققه الشعر الحر في مجال موسيقى القصيدة، ما هو إلا إنجاز محدود، ينبغي لـــه أن يغتني بإنجازات أشمل، تستوعب العديد من التطورات التي يقدمها العصر، ويعيشها المجتمع.

وإذ كان الوصول إلى هذا المستوى مرتبكاً بتطور الفكر والثقافية في المجتمع لشكل عام، وإذ كانت الحركة السياسية في العراق قد عبرت في ظروف عديدة عن مستوى فكري متقدم نسبياً، فإن إنجاز الشعر الحر في سنوات نشأته، وتركيزه على الجوانب الشكلية، إنما كان يتطابق مع الإنجازات العامة التي حققها المستوى السياسي الذي كان يتميز هو أيضاً بالتركيز على جانب شكلي مؤهل للاغتناء بتطورات لاحقة.

لقد فتح التمرد على نظام (البيت) وعلى التزام قافية موحدة أو الخضوع لنظام مسبق لها، بالاقتران مع تجديد اللغة، والتوجه إلى التعبير بالصورة، أفاقا لم يكن ممكناً أن يصل إليها الشعر العربي، بحيث يمكن القول أن تجربة الشعر الحر استطاعت أن تحدد بصواب نقطة انطلاقها.

إن مما لـــه أهمية في هذا المجال أن التركيز على تجديد الجانب الشكلي في القصيدة العربية، لم يجر بمعزل عن محاولات متباينة في التوجه إلى تحقيق إنجازات مهمة، كانت تأخذ مكانها في التطور العام للقصيدة ببطء نسبياً، ثم لم تلبث أن اتسعت وتسارعت فاستوعبها الشعر الحر وأصبح من خلال ذلك الإطار المؤهل لاحتواء حركة التجديد في الشعر العربي بشكل عام.

ويثبت لنا البحث أن تجربة الشعر الحر لم تكن تجربة طارئة ولا متعسفة. فلقد نجمت عن ظروف ذاتية وموضوعية ملحوظة:

فنمط الشعر التقليدي الذي انحدر من عهود غابرة، لم يعد النمط الصالح لاستيعاب التطورات التي بدأت تحتل مكانها في المجتمع وإذا كان النمط التقليدي قد استطاع أن يفيد من بعض القيم الفنية الجديدة فإنه في أحسن نماذجه كان قاصراً عن أن يشير إلى نموذج قابل لأن يغتني بمزيد من طاقات التطور التي تستدعيها التغيرات الجارية في المجتمع والعصر.

لقد كان النمط التقليدي نتاج مجتمع قديم، ذي طابع رعوي زراعي. يتميز في الغالب بثبات القيم الفنية فيه، خلال قرون عديدة. ولقد حددت البلاغة

التقليدية إطار النظرة إلى القيم الجمالية في الأدب عامة والشعر بوجه خاص كما حددت القيم العروضية الإطار العام للموسيقى الشعرية وجمدته. وحين تطور المجتمع العربي بعد أن أتيح لــه الانفتاح على الحضارة الصناعية، خلال العقود الأولى من القرن العشرين، وبشكل خاص بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وما صحب ذلك من تطورات في مختلف المجالات، بدا واضحاً أن الأدب عامة والشعر بوجه خاص أصبح يعاني تخلفه عن حاجات المجتمع الجديد في مختلف المجالات.

ومع اتجاه المجتمعات العربية خلال هذه العقود إلى السعي لمواكبة التغيرات الجارية في العصر على مختلف المستويات. اتجه الأدب والشعر لتجاوز واقع تخلفه متأثراً بالظروف الجديدة. ومستفيداً من النماذج العالمية المتقدمة.

إن الاستقرار التاريخي لتطور الحركة الشعرية عامة، وحركة الشعر الحر بوجه خاص، يدلل على ارتباط وثيق بمجمل التطورات التي شهدها المجتمع، والظروف التي أحاطت بها. ولهذا فليس مصادفة أن تنشأ حركة الشعر الحر في العراق في ظل الظروف التي استجدت بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، حيث ازداد نفوذ الأفكار الاشتراكية والتحريرية وتطور الفكر القومي، واتجه إلى الاغتناء بمضامين جديدة. كما أن ليس مصادفة أن حركة الشعر الحر. نشأت خلال أحداث سياسية بارزة، أثرت في تطور الأحداث العامة، سواء في العراق، أم في الوطن العربي.

ولئن كان التطور الاجتماعي باتساع نفوذ الطبقة العاملة وانتشار أفكارها، وظهور البرجوازية الصغيرة قوة فاعلة في الحياة العامة قد أثر بشكل غير مباشر في تطوير العديد من الاتجاهات التحررية. فإن اتساع التعليم، وانتشار الصحافة والترجمة، والتأليف، والانفتاح المتزايد على الفكر العالمي، وتطور فن الرسم والموسيقى والقصة القصيرة، كانت عامل مباشرة أثرت في نشأة حركة الشعر الحر، ودفعتها إلى الأمام.

ولقد استطاعت حركة الشعر الحر منذ حقبة مبكرة أن تستقطب إلى جانبها قوى ذات طبيعة تحررية. فالشعراء الذين اجتذبتهم الحركة الشعرية الجديدة. فنهضوا بها وروجوا لها وطوروها. كانوا شباباً من أعمار متقاربة. ينتمون جميعاً إلى فئة البرجوازية الصغيرة، قد انحدر أكثرهم من أصل ريفي ــ وبشكل خاص من ريف جنوب العراق ووسطه. حيث كان استغلال الإقطاع

يزداد قسوة. ولقد عانى جميع هؤلاء الشعراء في السنوات نشأتهم ظروف الحرب العالمية واشتداد تناقض الحياة في ظلها على مختلف المستويات، وكان أكثر هؤلاء الشعراء بحكم نشأتهم، قد عاشوا في ظل (عوائل) تعاني الفقر والحرمان. ولعل مما لـــه أهميته أن هؤلاء الشعراء كانوا قد اتجهوا بحكم عوامل عديدة إلى الأفكار السياسية التقدمية انتماء أو ولاء. وأنهم بشكل عام كانوا ينطوون على أفكار تقدمية وتحررية... تنزع إلى التغيير والثورة.

ولقد توجهت حركة الشعر الحر إلى الشعراء الشباب أيضاً في الوطن العربي. وكان مما لـــه مغزاه في هذا المجال أن الحركة الشعرية الجديدة استقطبت من حولها كل طاقات الشعراء العرب التقدميين فتأثروا بها وأثروا فيها.

أما جمهور الحركة الشعرية الجديد. فقد تحقق أيضاً في السنوات الأولى في أوساط الشباب المثقف من طلبة الجامعة خاصة وخريجيها. وهم في الغالب شباب تقدمي طموح، ومتحمس للتغيير.

ولقد كان مهماً في تاريخ حركة الشعر الحر أنها استطاعت أن تحظى باهتمام القوى الفكرية والسياسية الثورية في العراق، ومن ثم في الوطن العربي. لقد تبنى حركة الشعر الحر الماركسيون عامة والشيوعيون والديمقراطيون، ثم لم يلبث أن تبناه البعثيون وكل القوميين التقدميين.

وحقق الشعر الحر عبر هذا كله مجالات نشر واسعة نسبياً خلال عدد من الصحف والمجلات التقدمية، سواء في العراق أم في الوطن العربي. واستطاع أن يكسب إلى جانبه نقاداً تقدميين حاولوا متابعة تطوره وتحليل ظواهره، وتقريبها إلى الجمهور. والدفاع عنها أمام هجمات الفكر المحافظ، وإزاء المنزلقات التي كانت تهددها في التطبيق.

ومن خلال هذا، قدمت الحركة الجديدة وفي السنوات مبكرة نسبياً عدداً من النماذج الشعرية المتميزة، وعدداً من الشعراء الذين استطاعوا أن يحظوا بالإعجاب والاهتمام... وخلال عشر سنوات استطاعت الحركة الجديدة أن تستوعب حيزاً كبيراً من النشاط الشعري العام سواء في العراق أم في الوطن العربي.

ويثبت لنا البحث أن الشعر الحر استطاع خلال حقبة زمنية محدودة أن يطور القصيدة العربية سواء في الشكل أو المضمون ويمكن استخلاص ذلك من خلال النماذج المبدعة التي قدمتها الحركة الشعرية.

ففي مجال الإطار الموسيقي: هيأ الخروج على نظام الصدر والعجز ــ باعتماد التفعيلة أساساً. وإطلاق الحرية في تنويع القوافي ــ للشاعر حرية مكنته من تلافي رتابة الموسيقى القديمة التي لم تعد تتناسب مع إيقاع الحياة الجديدة. وأنقذته من سيطرة الإطار المفروض من الخارج على تجربته الشعرية، فأصبح أهلاً للتعبير عما يحسّه من تنوع واضطراب. وغدا ممكناً أن يكون لكل قصيدة إطار خاص مستمد من تجربة كل شاعر على حدة، فزاد ذلك من سعة التنوع الموسيقي، وقدرة القصيدة على استيعاب أنواع عديدة من التجارب المختلفة والمعقدة التي لم يكن ليستوعبها الإطار القديم. ولقد أفاد الشاعر خلال ذلك من حريته، فوجد في نفسه الجرأة على التحرر من قيد تكرار الضرب الشعري وتماثل التشكيلات، بحيث اختفت الحدود أو كادت بين الأسطر الشعرية، واتجهت إلى ما يشبه الجملة الشعرية. كما جرب الشعراء خلال هذه السنوات فتح الحدود بين عدد من الأوزان بالانتقال من وزن إلى آخر. أو الجمع بين نمط تقليدي وآخر حر.

وقد أثرت هذه الإنجازات في عدد من الظواهر الفنية للقصيدة الجديدة: ذاك أن الموسيقى التي استطاع أن يقدمها الشعر الحر تجاوزت حدة استقلال البيت الشعري، مما ساعد على الاتجاه أكثر من قبل إلى تماسك الوحدة العضوية للقصيدة. وحال دون طغيان الجانب الموسيقي على العملية الشعرية، فلم يعد للقصيدة الجديدة ذاك الرنين العالي الذي تميّز به الشعر التقليدي، بل عرف الشعر نمطاً جديداً من الموسيقى الداخلية للقصيدة، تتفاعل مع كل العناصر الفنية فيها. ومن هنا أمكن للنموذج الجديد أن يحفل بتنوع الأصوات وتداخلها تعبيراً عن امتداد التجربة وتداخلها.

وبالارتباط مع تطور العديد من جوانب العملية الشعرية نجحت تجربة الشعر في تجديد لغة القصيدة. فعنيت بالمفردة الشعرية، إذ نفت عنها المفردات القديمة التي لم تعد صالحة للعصر، ونقّتها من المفردات التي استهلكها الاستعمال، في الوقت الذي عمدت فيه إلى تجديد طاقة ألفاظ قديمة كانت ما تزال بعد تحتفظ بقدرتها على الاغتناء من خلال الاستعمال. واستطاعت القصيدة الحديثة عدا هذا أن تغني لغة الشعر بمفردات جديدة نقلتها من الاستعمال اليومي فصيحه غالباً وعامية أحياناً، وبمفردات جديدة توصلت إليها من خلال الجرأة على النحت والقياس. أو باستعمال المفردات الحديثة التي أوجدتها الحياة من خلال التطور العلمي والاجتماعي والسياسي أو من خلال ما

استجد من مخترعات حديثة ومظاهر الحياة الصناعية الجديدة. بل لقد وجدت القصيدة الحديثة نفسها جريئة حتى في نقل كلمات أجنبية إلى لغة الشعر. فضلاً عن التوسع في استعمال أسماء الأعلام المختلفة. وقد كان هذا كله كفيلاً بأن يخلق للشعر معجماً جديداً وغنياً ومتنوعاً أثرى لغة الشعر وجعل لعدد من الشعراء لغة متميزة.

ولقد حرص الشعراء على أن يُعنوا بموسيقى المفردة وقدرتها على الإيحاء ومن ثم على جدتها وصياغتها.

واهتم الشعراء الشباب بالتراكيب اللغوية: فمالوا في نماذجهم المتقدمة إلى الابتعاد عن التراكيب الجاهزة والمستهلكة، وتحاشوا ما كان منها معقداً أو ركيكاً واعتمدوا الإفادة من التراكيب، التي ما تزال تحتمل طاقة على التجدد في الاستعمال وكانوا جريئين على اصطناع التراكيب العامية والأجنبية.

وكان طبيعياً أن تؤكد القصيدة الجديدة طاقتها على التنوع في الأسلوب وتؤكد أهمية الابتعاد عن التقرير والمباشرة فحفلت بعض النماذج بأسلوب الاستفهام والنداء والتعجب والشرط. واستطاعت أحياناً أن تطور من هذه الأساليب، فأفادت من أسلوب النداء لخلق صور تقترب من الاستعارة أو التشبيه، كما حولت بعض التشبيه إلى ركائز لفظية وصوتية.

وقد نجحت تجربة الشعر أيضاً، في خلق تناسق بين التراكيب والإطار الموسيقي.

وأتيح لحركة الشعر الحر ــ بفعل عوامل التطور ــ أن تحقق إنجازاً مهماً في تجديد الصورة الشعرية بالاتجاه إلى كشف نمط جديد في العلاقات، تتجاوز أساس المشابهة والتماثل والنظرة المنطقية والنفعية التي اتسمت بها النظرة البلاغية القديمة. وبذلك أتيح للقصيدة أن تعيد صياغة العلاقات بين الأشياء من جديد، فزادت بذلك من حيوية الصورة الشعرية، وعمقت من استجابتها لحاجات التجديد العامة فأنجزت بذلك صوراً جديدة عن طريق تفجير مبدع لطاقات الاستعارة بشكل خاص. وأكدت أهمية التعبير بالصورة عامة. ومن ثم طاقة التعبير بالصورة على الإيحاء. وقدرتها المتفردة على إضفاء الحركة والضوء واللون والصوت. وكان أهم ما أنجزه الشعر الحر في هذا المجال هو توصله إلى ما أسميناه القصيدة الصورة وهو نمط جديد على التجربة الشعرية العربية.

ومن خلال ذلك وباستفادة واضحة من نماذج القصيدة العالمية أفاد شعراء النمط الحر، من طاقة الرمز والأسطورة والحكايات والأمثال الشعبية ولقد أعطى هذا كله لقصيدة الشعر الحر أن تشير، خلال هذه السنوات إلى آفاق من التعبير ذي الخصائص الدرامية. وكان من بعض مظاهر ذلك، اعتماد طابع من الصراع داخل القصيدة، وتقديم نموذج يقرب من ما يمكن تسميته بالبطل الشعري، ميزته عبر شرائح اجتماعية موجودة في وضع حافل بالتناقضات.

وتخطى الشعر الحر في مجال البناء حدود البناء المسطح الذي كان يرتكز إلى التجميع والتراكم. فأفاد من مظاهر التطور العام، وجهد في أن يقدم أنماطاً جديدة تحمل سمات الحياة المتطورة وطابعها المركب والمتنوع وتميزت في نتائج الشعر الجديد قصائد ذات بناء متماسك ومتوازن، يستوعب طاقات العملية الشعرية ويبرزها ويفجر إمكاناتها في وحهة فنية ملحوظة تقدم كل طاقاتها لخدمة التجربة الشعرية. وقد يسر ذلك للشاعر أن يبحث لتجربته الخاصة عن البناء الذي يناسبها، وأصبح في مقدوره أن يجمع إذا شاء بين أنماط مختلفة من البناء في قصيدة واحدة إذا اقتضت التجربة ذلك. وكان هذا يعني أن البناء لم يعد جانباً معزولاً، بل عنصراً مهماً في عناصر نجاح القصيدة عبر تفاعله بسائر الجوانب الفنية وأدرك الشاعر الدور الذي يؤديه بناء القصيدة في الحركة والنمو والتنوع والتداخل. وقد أفاد في هذا المجال من التأكيد على الحدث مستعيراً من الموسيقى طابع "الهارموني" ومن القصة بعض الاهتمام بالسرد والتداعي والحوار والمنولوج والوصف، والتقطيع الخ...

*

رفدت التيارات الفكرية الشعراء الشباب بأفق أكثر سعة ومنحتهم نظرة متكاملة نسبياً إلى الكون والعالم والتاريخ والمجتمع والإنسان وقوانين التطور والسياسة، مما أكسب تجاربهم عمقاً لم يكن ينطوي عليه الكثير من نماذج القصيدة التقليدية. لقد اغتنى من خلال ذلك مفهوم الحرية والثورة والتغير في الشعر، وعبرت تجارب الشعراء عن إحساس بالصراع الطبقي والاستغلال. وبهذا اكتسب الشعر عمقاً جديداً، بأن أصبح يحمل رسالة التغيير والتجديد والثورة. ولقد تركزت هذه الرسالة على حرية الإنسان ومستقبله وسعادته. من خلال الشعب والأمة والإنسانية، بالدعوة إلى القيم الخيرة في العدل والسلام والدعوة إلى زوال الاستغلال والظلم والاضطهاد. وبهذا اكتسب الشعب والوطن والأمة والمجتمع الإنساني والعالم مضموناً جديداً خلال القصائد وارتبط بذات

الشاعر وأفكاره ومعاناته بحيث لم تعد القصيدة مجرد تعبير عن إحساس ذاتي مغلق، ولا مجرد تعبير عن حقائق وأفكار لا علاقة لها لإحساس الشاعر وتجاربه ومعاناته.

ويثبت لنا البحث أن الإطار الذي قدمه الفكر الماركسي للعملية الشعرية خلال الخمسينات بتقديم الواقعية الحديثة كان أكثر الأطر تكاملاً في التصدي إلى تحديد صيغة جديدة للعملية الشعرية. استطاعت أن توضح العلاقة بين الشكل والمضمون بين الموضوعي والذاتي في صياغة عميقة ومتكاملة. وقد أفادت القصيدة الحرة من الأسس التي قدمتها الواقعية الحديثة. فعرفت الخمسينات نماذج شعرية متميزة يمكن اعتبارها نتاج هذه المدرسة. توضحت في ضوء تطور الفكر للشعراء الشباب أبعاد الحركات والأحداث السياسية. لقد ارتبط أكثرهم إن لم يكن كلهم بالحركات السياسية وعاشوا أحداثها وعانوا منها وعبروا عنها. وكما تركت السياسة بصماتها على حياتهم وعواطفهم، كذلك تركت أثارها في قصائدهم. بحيث رأينا السياسة تشغل الحيز الأكبر من أغراض القصائد الحرة خلال هذه السنوات سواء بشكل مباشر أو غير مباشر. لقد عبر الشعراء الشباب عن أدانتهم للحكم الملكي وعلاقاته بالاستعمار، والإقطاع، وأشاروا إليه باعتباره سبب كل ما يعانيه الشعب من مآس، وفضحوا بإصرار بطشه وإرهابه وصوروا سجونه، وشرطته، وجواسيسه وفساده...الخ... وبمثل ذلك عبروا عن إيمانهم بسقوط هذا الحكم، وقصر عمره، وبَشروا بقرب زواله، وبانتصار الثورة وحرصوا ضده واستنهضوا الجماهير الكادحة لتنقلب عليه، وتنتقم منه،... ولقد قدمت لنا قصائد هذه الحقبة صوراً عديدة للنضال السياسي عبر مفردات عديدة من طبيعة هذا النضال...

وتحت تأثير التطور العام. اندفع الشعراء إلى الإحساس بارتباط النضال في العراق بالنضال في الوطن العربي، فصوروا نضال الشعب العربي ضد حكامه، ومن أجل تحرره من المستعمرين. وركزوا على القضية الفلسطينية والثورة في الجزائر والمغرب وباركوا تطور حركة التحرر في سورية ومصر...الخ...

وبالمستوى نفسه تابع الشعراء الشباب نضال الشعوب في العالم ضد الاستعمار من أجل التحرر واستلهموا صور الكفاح الذي كانت تخوضه هذه الشعوب، وقرنوه بنضال الشعب العراقي والشعب العربي، وعبروا عن إيمانهم

بانتصار قضية الشعوب، وأكدوا من خلال كل هذا على قيم العدل والجمال والخير والسلام.

ونتيجة لانعكاس الوعي الفكري والسياسي على معاناة الشعراء الشباب توضح إدراكهم وإحساسهم بطبيعة التناقض الاجتماعي الذي يعيشون فيه ــ بحدود متفاوتة وانكشف لهم طابع الواقع الطبقي الذي يعيشه العراق، وكانت الصورة العامة لهذا الإدراك تتجلى في قصائدهم، عبر التأكيد أن المجتمع ينقسم إلى أكثرية فقيرة محرومة يسحقها الاستغلال، وأقلية غنية متخمة مستغلة ــ بكسر الغين ــ وحيث أن أكثر الشعراء الشباب كانوا قد انحدروا من الريف، فقد عبرت نماذجهم بشكل واسع عن قسوة الظروف التي عاشها الفلاح العراقي تحت وطأة الإقطاع. لقد شغل الريف من نماذج القصائد الحرة حيزاً كبيراً وفي الجانب الآخر، صور الشعر الحر واقع المدينة ضمن علاقات اجتماعية متناقضة. وعبر عن التناقض الحاد بينها وبين الريف، وكشف ما تعانيه الجماهير خلال ذلك من انسحاق وقهر. وصور الشعراء حالة العائلة العراقية، والمرأة والأطفال والمحلة والمدينة. تحت وطأة الخوف والحرمان والخمول والتقاليد والخرافات. وقدم الشعر لتأكيد هذا كله نماذج اجتماعية لأناس مسحوقين بهذه العلاقات ومحكومين بها غالباً.

كانت معاناة الشعراء مستنبطة من الواقع الذي نشؤوا فيه وعانوا من خلال تجربتهم الخاصة قسوة الحاجة لأن أكثرهم كانوا ينتمون إلى عوائل فقيرة، ولأنهم كانوا بحكم تطور حياتهم وثقافتهم يمثلون فصيلة مثقفة من البرجوازية الصغيرة، تنطوي على طموحات فردية وعامة وشديدة التناقض والتذبذب. لقد عالجوا خلال ظروفهم الفكرية والسياسية والاجتماعية والثقافية ضغوطاً نفسية كانت تحركها الحاجة أساساً إلى تغيير واقعهم على كل المستويات ومن خلال ذلك إلى تغيير الواقع العام. بحيث يكون لديهم ما يطمئن حرمانهم العاطفي والاقتصادي بكل متطلباته.

لقد كان هذا الجانب بارتباطه الوثيق بكل الجوانب الأخرى عاملاً مهماً في صياغة نتاجهم، وإكسابه طابعاً حاراً يتجه إلى تحويل الخاص إلى عام والعام إلى خاص، على قدر ما ينطوي كل منهم منفرداً على موهبة، وصدق ومعاناة.

لقد أغنى كل هذا تجارب الشعراء ووسع من طاقاتهم في التعبير وبالرغم من أن الصفة الظاهرة التي تعكسها نماذجهم خلال هذه السنوات هي الميل إلى

البساطة والتبسيط. فقد بدت غامضة نسبياً لسببين رئيسين أحدهما يتعلق بجدة التجربة، وثانيهما مرتبط ببعض الأخطاء التي صاحبت الاتجاه إلى التجديد.

فلقد كانت بعض التجارب التي صاغوها في قصائدهم لا تخلو ــ قياساً إلى تجارب القصيدة التقليدية ــ من غرابة وتعقيد والتباس، ومن خروج أحياناً على المنطق العقلي، واعتمادها منطقاً خاصاً بها ومن اهتمام باستنباط حركة المعاناة الذاتية في أدق خلَجَاتها التي لا يمكن التعبير عنها بوضوح لأنها غير واضحة في حقيقتها ومن البعد عن التناول المباشر. بتأكيدها على اختيار زاوية النظر الخاصة والمتفردة، بما لم يألفه الناس.

وقد زاد من الإحساس بغموض هذه التجارب، أن الشعراء ــ تحت ضغط الواقع السياسي والاجتماعي ــ اتجهوا في الغالب إلى الحذر من كشف قصائدهم ومالوا إلى أن يخفوا بدرجات مختلفة بعض جوانبها، وأن يغلفوها بشيء من الغموض.

وقد أثرت الوسائل الفنية الحديثة والنظرة المتجددة إليها على نماذج الشعر الحر، فلم تعد الصور الشعرية ــ كما كانت سابقاً ــ تتحقق عبر رصد علاقات المشابهة التي اعتادها الذوق العام، وأصبح لكل صورة منطق متفرد يقوم على أساس نفسي يتجه إلى كشف علاقات جديدة بمنطق خاص. ولقد زاد من تأثير هذا الجانب أن علاقات الحياة الجديدة التي نجمت عن تطور المجتمع لم تعد واضحة، بل أصبحت تقدم ظواهر تبدو غريبة ومعقدة، جرب الشعر أن يعبر عنها من خلال الميل إلى التعبير عن الإحساس بالغرابة وربط هذا بالإحساس بالجدة والقدرة على الإثارة.

ولعب تجدد البناء ــ في اتجاهه إلى الخروج على بنية القصيدة التقليدية المسطحة ــ دوراً مهماً في الإيحاء بغموض النماذج الجديدة أن التقديم والتأخير والدوران والحذف والقطع والتركيز والتكرار واعتماد الحوار والمنولوج وتعدد الأصوات التي كانت عوامل في تجديد القصيدة. كانت في الوقت نفسه سبباً في غرابتها على الذوق العام لأنه لم يألفها في نماذج القصيدة التقليدية.

وما من شك في أن ميل الشعراء إلى استعمال الرموز والإشارات والأساطير... كانت كفيلة بأن تضيف عاملاً جديداً إلى عوامل الإحساس بغموض النماذج الجديدة فإذا أخذنا بنظر الاعتبار أيضاً ما كان من تطور اللغة الشعرية وخروج موسيقى القصائد على المألوف، وتخليها عن الوضوح

الخارجي والرنين العالي، أمكننا أن نفهم بعض الأسباب التي أدت إلى الإحساس بغموض قصائد النمط الجديد.

على أنه إذا كانت هذه العوامل بشكل عام صفات إيجابية في تطور القصيدة الجديدة فإنه لمن الضروري في الوقت نفسه الإشارة إلى العوامل التي كانت مسؤولة عن احتواء بعض الشعر الحر على قدر كبير من الإبهام والارتباك.

فغياب التجربة أو عدم نضجها، وضعف الوحدة العضوية للقصيدة، وافتعال النظر إلى المواضيع من زاوية غريبة، وتعمد البحث عن المواضيع والصور الشاذة، وضعف طاقة الشعراء على التجديد في علائق الاستعارات. وارتباك النظرة الشعرية وتناقضها بين منهجين قديم وحديث... وارتباك البناء الشعري وتبعثره ونقص التوازن فيه، وضعف اللغة والتراكيب والأخطاء الموسيقية... كل ذلك كان من العوامل التي جعلت عدداً من القصائد تبدو غامضة فنياً.

يمكن الاستنتاج من كل ما تقدم أن ظاهرة الشعر الحر كانت ظاهرة ثورة فلقد ارتبطت بالحركة الثورية العامة التي عاشها المجتمع العراقي خلال سنوات ظهورها ونشأتها وتطورها. وكانت تزداد خلال السنوات العشر التي تناولها البحث، ارتباطاً بهذه الحركة من خلال ثباتها وتطوّرها، واغتنائها، وتطابقها مع حركة التطور العامة، والتعبير عنها والتأثير بها والتأثير فيها.

لقد أنجزت حركة الشعر الحر، مهمة فكرية، بتأكيدها قيم التغيير والتجديد سواء في المجال الخاص أم العام. من خلال النظرة والتطبيق وبهذا فلقد كانت تسهم بشكل غير مباشر في إنضاج الظروف لتقبل التغيير في المجتمع ككل وفي القصيدة العربية، مستجيبة، كأي ظاهرة ثورية إلى الظروف الموضوعية والذاتية المناسبة.

وأنجزت مهمة ثقافية بالإسهام في تطوير النظرة إلى الفكر والأدب عامة والشعر بوجه خاص. فاقتربت من إنجاز مهمة كبيرة: هي صياغة نظرة متجددة للأدب والشعر، اقترنت بنماذج مبدعة، أهلتها لأن تجد لها مكاناً في الوسط الثقافي، وفي تاريخ الأدب والشعر العراقي. لقد كانت حركة الشعر الحر، وهي تؤكد على أهمية رسالة الشعر في المجتمع من خلال إطار الواقعية الحديثة، تقدم للثقافة العربية والأدب العربي صيغة متقدمة، كان يفتقر إليها خلال عهوده الماضية.

ولقد كان من الظواهر البارزة التي حققتها حركة الشعر الحر أنها استطاعت أن تجد الصيغة الأمثل للانفتاح على الظواهر الفنية والأدبية الجديدة سواء في القصة أم الموسيقى أم الرسم أم المسرح أم السينما.

ولقد أعطى لها هذا أن تكون مؤهلة للإسهام بدور فعال في الحركة الثورية ضمن إطارها السياسي. إن البحث يثبت بشكل واضح أن حركة الشعر الحر كانت تتضمن إسهاماً سياسياً فعّالاً على أكثر من صعيد، وبأنها أسهمت في العملية السياسية وهيأت بشكل بارز لثورة الرابع عشر من تموز وأرهصت بها، وبالمستوى نفسه كان لحركة الشعر الحر قسط واضح في الجانب الاجتماعي لقد عكست طبيعة هذا الواقع وأسهمت في كشف أبعاده ودعت للتمرد عليه، وصورت البديل من خلال الحلم بمجتمع الرفاه والعدل والسلام.

ولقد رفضت حركة الشعر أن تقع في العزلة والضيق المحلي، وبتأثير عوامل مختلفة، استطاعت أن تنفتح على الحركة الشعرية في الوطن العربي. وعلى الحركة الشعرية في العالم. وأن تتجه من خلال ما اكتسبته من وعي إلى التعبير عن ارتباط حركة التطور والتغيير في العراق بالحركة العربية والعالمية. ولقد كان فضل حركة الشعر الحر في العراق أنها في مجال الشعر أرست أسساً مهمة لتطور القصيدة العربية اللاحق. وفتحت أمامها آفاقاً واسعة. مهدت من دون شك للإنجازات التي تحققت فيما بعد.

على أننا إن كنا قد أكدنا على إنجازات الشعر الحر هذه، فنحن إنما استقينا صورتها من النماذج المبدعة ــ وهي من دون شك نماذج قليلة قياساً إلى نتائج الشعر الحر بشكل عام.

ولهذا فقد كان على البحث وهو يشير إلى هذه الإنجازات أن يؤكد على المزالق والأمراض التي وقعت بها التجربة الشعرية الجديدة.

لقد أثبت البحث أن قوى التجديد في الشعر كانت تميل لأن تعبر عن صورة قوى التجديد عامة. وأشار في هذا المجال إلى قصور هذه القوى بشكل عام عن طبيعة الظروف الموضوعية التي سادت خلال هذه السنوات:

ومن هنا، فلقد كان طبيعياً أن تتعثر هذه القوى في سعيها الحثيث نحو إنجاز مهمات التغيير، وكان طبيعياً في الوقت نفسه أن تتعثر الحركة الشعرية الجديدة بتأثير من واقع ظروفها الذاتية: التي تتمثل بتخلف الحركة الشعرية في العراق خلال العقود الأولى من القرن الحالي عن تطور الحركة الشعرية في البلدان العربية، وتخلفها عن التفاعل مع معطيات الشعر والنقد العالمي. بسبب

ضعف الترجمة وقلة عدد الأدباء والشعراء الذين كانوا يتقنون لغة أجنبية. عدا عن تخلف حركة النقد في العراق وخضوعها بشكل عام إلى قيم شكلية تعتمد النهج البلاغي القديم، وتتمسك منه بجوانبه الجامدة.

ويمكن أن يضاف إلى هذا سيطرة النمط التقليدي على الأذواق، وضعف تفتح الوسط الأدبي على النماذج الجديدة والمتطورة. وتزمت فصائل عديدة من الأدباء تحت تأثير من الشعور القومي والديني، في النظر إلى حركات التجديد الشعرية. وبالتالي الافتقار إلى نظرية شعرية وأدبية متكاملة نسبياً.

ولقد أدى توجه السياسة إلى وضع الشعر وسيلة نفعية للعمل السياسي، إلى الإضرار بتطور الحركة الشعرية الجديدة. ودفعها إلى منزلقات أضرت بالكثير من نماذجها وأثرت في تربية الذوق لدى المتلقين.

ونتيجة لكل هذا يتعرض البحث لتوضيح أغلب نماذج الشعر الحر كانت دون مستوى استيعاب التطورات الجارية بشكل عام، ودون مستوى الوعي لتطور العملية الشعرية وإغناء مضمونها. إن هذه النماذج لم تستطيع أن تهضم دور القوى الفاعلة في المجتمع، ولم تنجح في التعبير عنها بشكل كاف. لقد أخفقت قصائد الشعراء مثلاً في عكس الصراع الطبقي الجاري في المجتمع بكل جوانبه فكادت تخلو قصائد الشعراء ــ لأسباب عديدة ــ من واقع تطور الطبقة العاملة قوة متجددة وفاعلة في المجتمع. وفي مقابل هذا اكتنزت التجربة الشعرية الجديدة بمضامين فلاحية، اعتمدت حياة الريف وتناولت نماذج متأخرة من الفلاحين المسحوقين وأنماطاً متخلفة من كادحي المدن في مضامين هي أقرب لطبيعة البورجوازية الصغيرة.

وفي اتجاه للانسجام مع الجو العام استسلم الكثير من الشعراء الشباب لمقتضيات المنفعة السياسية، فأكثروا من الشعارات والترديدات السياسية مندفعين ــ تحت تأثير حاجاتهم إلى الظهور إلى الوصول لصيغة ما أسميناه مواصفات السياسة ــ التي تلتزم دون داع فني ــ التبسيط والتوضيح واعتساف التفاؤل على حساب الصدق والأصالة، والتطور الفني.

لقد دلل هذا كله على أن أغلب الشعراء الشباب كانوا يفتقرون بشكل واضح إلى تماسك الشخصية الفنية، وكان نتاج ذلك ضعف الأصالة . وعدم وضوح المنهج الشعري الجديد، والسقوط في النمطية والتقليد والفجاجة.

على أنه من الضروري الإشارة إلى أن هذه الظواهر لم تكن تميز تجارب الشعر الحر في الوطن العربي بشكل عام.

ولقد ساعد على بروز هذه الصورة إقبال عدد كبير من الشباب على اصطناع التجربة الجديدة، وتساهل الصحف والمجلات في نشر نماذجهم. وغياب النقد بشكل عام وقصوره عن متابعة تطورات الحركة والتنبيه إليها بسبب ضعفه تجاهها، وبسبب غياب منهج واضح ينهض عليه إلا في حدود نادرة نهض بها نقاد محدودون عراقيون وعرب.

تلك هي صورة حركة الشعر الحر في العراق منذ نشأتها حتى عام 1958 بحيث يمكن القول أن النماذج الناجحة التي قدمها هذا الشعر خلال الخمسينات بشكل عام كانت نماذج مثمرة ومتطورة حقاً بصرف النظر عن الكم الرديء الذي لم يستطع أن يحجب وجه التجربة الجديدة وجدارتها، وأن يحول دون اتجاهها إلى الآفاق التي تنتظرها...

وإذا كان على بحثنا أن يقف عند حدود عام 1958. فإنه لمن المفيد حقاً ونحن نختم هذه الدراسة أن نقدم إلمامة بالتطورات اللاحقة التي أصابت هذه الحركة.

حين قامت ثورة الرابع عشر من تموز، كان يبدو واضحاً أن تجربة الشعر الجديد في العراق تحتمل مطامح كبيرة تبشر بها النماذج التي أنجزت قبل الثورة. ولقد كانت الحقيقة المهمة التي ينبغي الإشارة إليها تتمثل في أن الشعر عامة والشعر الحر بوجه خاص أسهم في النضال من أجل الثورة وأرهص بها وبشر وتنبأ....

وإذا صح القول بأن الثورة أذهلت ــ لأسباب عديدة ــ المثقفين عامة والفنانين والأدباء والشعراء بوجه خاص. فبدا وكأنهم تخلفوا عن استيعابها والتعبير عنها، وإذا كانت الملابسات التي تلت السنة الأولى منها قد خيبت الآمال، وأضعفت وحدة القوى التقدمية التي أسهمت في صنع الثورة وأحدثت بينها انشقاقاً حاداً انعكس أثر ذلك على عموم المثقفين والفنانين والأدباء والشعراء، فإن هذا كله وضع أمام المفكرين والأدباء مهمات جديدة. فقد كان عليهم فضلاً عن استيعاب الوضع الجديد الذي خلقته الثورة. أن يتفهموا القوانين التي تتحكم في الصراع الدائر في العراق بين عدد من القوى الوطنية والتقدمية والقومية ومن ثم إدراك موقع هذه القوى منفردة من النضال لأجل الثورة وتطويرها وحمايتها وموقفها منفردة ومجموعة من النضال ضد الاستعمار ومؤامراته التي تستهدف تصفية الثورة والعودة بها إلى الوراء.

وهكذا وضع المثقفون عامة والأدباء والشعراء بوجه خاص في السنة الأولى من الثورة أمام مهمات نضالية جديدة ومعقدة، تركت آثاراً مختلفة في نتاجهم. وبدا خلال تلك السنوات أن المثقفين التقدميين ومن بينهم الشعراء قد انقسموا إلى قسمين متناحرين: قسم ينضوي تحت لواء الشيوعيين وآخر ينضوي تحت لواء القوميين.

وتحت ضغط من صراع فكري وطبقي حاد. وفي ظل غياب الديمقراطية وسيادة العنف شهد العراق أحداثاً دموية واعتقالات واغتيالات، وساد البلد خلال السنوات 1960-1963 جو من الارتباك والخوف والإرهاب والعنف تعرض لـــه من بين من تعرض المثقفون عامة ومن بينهم عدد من الشعراء سواء من كان منهم ينتمي للشيوعيين أم للقوميين.

وكان طبيعياً أن تنعكس هذه الصورة بحدود متفاوتة في نتاج هؤلاء الشعراء فعبر الشعراء القوميون عن إحساسهم بالاضطهاد وسخطهم على التسلط وصوروا من خلال تجربة السجن والتشرد والاضطهاد طموحهم إلى تغير الوضع ودعوا إلى تأكيد القيم القومية في الوحدة بشكل خاص ونادوا بالانتقام وروجوا لزوال الحكم القائم وقيام الوحدة.

أما الشعراء الذين كانوا ينتمون إلى الشيوعيين فقد سكتوا غالباً عما لحقهم من اضطهاد حذر أضعاف الحكم الذي دعوا إلى مساندته بوجه المؤامرات الاستعمارية. وعنوا خلال ذلك بتثبيت القيم الفكرية والطبقية التي يتطلبها استقرار الوضع وتطوره. ولكنهم مع هذا لم يلبثوا أن تبينوا قوة الأحداث والأخطار المحدقة بالعراق والعواقب الوخيمة التي تنتظره فصوروا جوانب من اضطهاد الفلاحين وألمحوا إلى الإرهاب وحذروا من أخطار الردة. بل لقد تجاوز بعض النماذج التحذير إلى التنبؤ بقدومها.

لقد كان تأثير التيار الماركسي واضحاً خلال هذه السنوات في تطور الحركة الأدبية عامة عبر الصحف والمجلات العديدة التي أصدرها كاتحاد الشعب والثقافة الجديدة والمثقف أو التي لـــه نفوذ فيها. وبالتالي عبر اتحاد الأدباء.

أما التيار القومي، فقد كان أضعف نشاطاً بحكم عوامل عديدة من بينها قلة عدد الأدباء المنتمين إليه. وضيق حدود النشر أمامه، وانقسامه إلى فصائل عديدة كان أقواها حزب البعث العربي الاشتراكي. وقد كان للقوميين عامة منظمة أدبية هي، جمعية الكتاب والمؤلفين العراقيين. وكان نشاطها ضعيفاً.

خلال هذه السنوات. تطورت حركة الشعر الحر في العراق، رغم المصاعب التي اعترضتها.

فتحت تأثير ازدياد التعليم، وانتشار الصحافة، واتساع نطاق التأليف والترجمة وتنامي نشاط الحركة الأدبية والفكرية بشكل عام، واحتدام الصراع الفكري، اغتنت النماذج الشعرية الجديدة وأصبحت تعكس بمستويات مختلفة مضمون الصراع الطبقي والقومي في العراق والمنطقة العربية.

وتخلصت بحدود متفاوتة من تأثير السياسة المباشرة ذاك أن السياسة أصبحت خلال هذه السنوات معاناة يومية تباشر الشاعر، مما جعل الشعر السياسي يتحول إلى ممارسة ذاتية.

وبازدياد الترجمة، واتساع عدد الشعراء الذين يعرفون لغة أجنبية واتضاح عدد غير قليل من القيم النقدية العامة في مجال الفن والأدب عامة وفي مجال الشعر خاصة، تطورت الجوانب الفنية في قصائد الشعر الحر من حيث موسيقاها وبناؤها وصورها. واختفى نموذج القصيدة الطويلة وشاع نموذج القصيدة القصيرة. ومال الشعراء إلى الطابع القصصي واعترى نماذجهم ـــ بسبب كل ذلك ـــ نوع من التعقيد والغموض. وخلال هذا كانت القيم النقدية التي قدمتها نازك الملائكة، لحركة الشعر الحر تبدو ضعيفة ومعزولة. ولم تستطع القيم التي روجت لها مجلة شعر وسواها أن تؤثر على تطور الشعراء العراقيين إلا بحدود ضيقة.

وفي السنوات التي امتدت بين عام 1958-1963، برز في العراق والوطن العربي عدد جديد من الشعراء الشباب، وكثر عدد المجموعات الشعرية والكتب والمقالات النقدية. واتسع مجال النشر أمام الشعراء.

أدّت الأحداث التي شهدها عام 1963 إلى مزيد من العنف في العراق تعرضت لها القوى السياسية بدرجات مختلفة بما في ذلك الشيوعيون والقوميون والبعثيون. وكان نصيب الشيوعيين من هذه الأحداث أوسع من سائر الفئات السياسية. وقد نجم عن أحداث هذا العام: أن غابت عن الساحة أصوات الأدباء والشعراء ممن سجنوا أو شردوا أو التزموا الصمت من مختلف الفئات السياسية.

وقد خلقت هذه الأحداث السياسية كمجموعة هزة في المجتمع العراقي وكان تأثيرها في المثقفين بوجه خاص قوياً، تجلى ذلك في ما عانوه من أذى وما انطووا عليه من خيبة أمل بحدود متفاوتة.

أن الباحث لن يقع في عام 1963 على نماذج شعرية عراقية ذات شأن. واختفت من الصحف العراقية والعربية أسماء أكثر الشعراء العراقيين المعروفين.

وفي ظل هذه الظروف تقدم إلى الساحة الأدبية شعراء جدد، عاشوا الظروف القاسية التي مر بها العراق. وعبروا في نتاجهم عن خيبة الأمل. من خلال قصائد ذاتية، ذات طابع سوداوي، مغرق في الشكلية ولقد وجد هؤلاء الشعراء سنداً لاتجاههم هذا في القيم النقدية التي راجت خلال هذه الظروف. ممثلة في ما كانت تنشره مجلة شعر وأشباهها التي قدمت نموذجاً لشعر حر ذي خصائص فكرية وشكلية متميزة كانت أبرزها نماذج الشاعر أدونيس.

ولقد فتحت بعض الصحف العراقية مجالاً لهذا النمط من النتائج وروجت لــه من ذلك الملحق الأدبي الذي أصدرته جريدة الجمهورية ــ البغدادية، حيث كان يحفل كل أسبوع بنماذج لأسماء جديدة شابة تجرب الشعر والقصة والنقد في آن واحد.

لقد كان واضحاً، أن هذا الجيل من الشباب ــ الممتلئ حيوية والواقع تحت كابوس الأحداث القريبة. يجهد في التعبير عن أزمته من خلال الأدب، بعيداً عن أيما اتجاه فكري أو سياسي. بحيث بدا وكأن الأدب حاجة يثبت من خلالها هؤلاء الشباب الضائعون وجودهم. ولهذا ساد نتاجهم اتجاه حاد إلى التمرد والرفض. وانصب هذا التمرد بشكل خاص على تقاليد العملية الشعرية. بناء، وموضوعاً،، ولغة، مما يعيد إلى ذهن المتتبع ــ ما كان من اتجاه مشابه لدى بعض الشعراء الشباب في العراق بعيد الحرب العالمية الثانية.

أما سائر الشعراء والأدباء المثقفين فقد تعرض أكثرهم لظروف قاسية، دفعت بعضهم إلى الاختلاف مع الأحزاب التي كانوا ينتمون إليها ودفعت بآخرين إلى الاعتكاف والعزلة. كما راجع قسم منهم مسلماتهم الفكرية، مما قادهم بالتالي إلى نموذج من نتاج شعري وثقافي انعزالي وشكلي، الأمر الذي عزز من الاتجاه العبثي والسوداوي في الأدب عامة والشعر بوجه خاص. وتبقى من خلال هذا نماذج شعرية، حجبت عن الوسط الأدبي لأن أصحابها لم يجدوا في الغالب مكاناً ينشرون فيه نتاجهم، أو لأنهم لم يكونوا في ظروف تتيح لهم سبل النشر.

ولقد كان من نتيجة هذا أن سقط الشعر الحر في عزلة واضحة وفقد طاقته على التفاعل.

على أن هذا ما كان يمكن أن يستمر. فلقد تبدلت الظروف التي انحسر فيها تأثير القوى التقدمية بشكل عام. وسرعان ما استردت الأحزاب السياسية التقدمية دورها في الحياة العامة، تحت تأثير تطور الحركة الثورية والتقدمية والقومية بشكل عام في البلدان العربية، وتطور الوضع العام في العراق.

وعادت هذه الظروف لتهيئ من جديد إمكانات جديدة أمام القوى الفكرية والسياسية التي أغنتها تجارب إخفاقاتها بخبرات جديدة. وكان لابدّ للحركة الأدبية والشعرية أن تتأثر بهذه بالمعطيات الجديدة.

وقد زادت إحداث النكسة عام 1967 من فعالية التطورات الجارية وعجلت في نضج الظروف الموضوعية لإجراء تغيرات جديدة كان لابد لها أن تنعكس في الواقع الثقافي والأدبي والشعري... مما هيّأ لبروز طور جديد من التجربة الشعرية ما تزال تعاني ظروف تطورها حتى اليوم.

q q

مصادر البحث

- أباريق مهشمة (نقد) ــ أحمد عبد الوهاب ــ الآداب 1954/ العدد 9.
- أباريق مهشمة (نقد) ــ أكرم توفيق ــ الآداب 1954/ العدد 9.
- أباريق مهشمة (نقد) ــ عيسى الناعوري ــ الأديب 1954/ الجزء 8.
- أباريق مهشمة (نقد) ــ كاظم توفيق ــ الأديب 1954/ الجزء 9، الجزء 11.
- اتجاهات الشعر الحر ــ حسن توفيق ــ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970.
- الاتجاهات الفنية لحركة الشعر العراقي الجديد ــ طراد الكبيسي ــ شعر 69/ العدد 1.
- أثر الفكر في الأدب الحديث ــ يوسف عز الدين ــ مطبعة المجمع العلمي العراقي 1966.
- أثر اليوت في شعرنا المعاصر ــ عبد الجبار عباس ــ شعر 69/ العدد 1.
- أحاديث عن الأدب ــ حسين محمد الشبيبي، مطبعة الشعب 1973.
- أخناتون ونفرتيتي ــ الطبعة الثانية ــ علي أحمد باكثير ــ دار الكاتب المصري 1967.
- الأدب في صحافة العراق ــ عناد إسماعيل الكبيسي ــ مطابع النعمان ــ النجف الأشرف 1972.
- أدب الالتزام ــ رئيف خوري ــ الآداب 1953/ العدد 2.
- الأدب المعاصر في العراق ــ داود سلوم ــ مطبعة المعارف بغداد 1962.
- الأدب وواقع العالم العربي ــ رشيد ياسين ــ الآداب 1953 العدد 9.
- الأدباء هم بناة القومية ــ طه حسين ــ الآداب 1958/ العدد 9.
- آراء في الشعر والقصة ــ خضر الولي ــ مطبعة دار المعرفة بغداد 1956.
- أساليب التكرار في الشعر ــ نازك الملائكة ــ الأديب 1952/ الجزء 5.
- استعراض النتاج الشعري في العراق ــ عبد الرحمن علي ــ الآداب 1957/ العدد 8.
- الأسطورة والرمز ــ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ــ مطبعة الجمهورية ــ بغداد 1973.

- الاشتراكية والقومية وأثرهما في الأدب الحديث ــ يوسف عز الدين مطبعة الجبلاوي ــ مصر 1968.
- افتتاحية الثقافة الجديدة ــ 1953/ العدد 1.
- الاقتصاد العراقي أسسه واتجاهاته ــ الثقافة الجديدة 1959/ العدد 9.
- إلى الأستاذ رئيف خوري ــ بدر شاكر السياب ــ الآداب 1955/ العدد 6.
- آه لو تنفع آه ــ علي الحلي ــ الآداب 1954/ العدد 4.
- البحث عن معنى (دراسة نقدية). عبد الواحد لؤلؤة دار الحرية للطباعة والنشر 1973.
- بحر الرجز في شعرنا المعاصر ــ سلمى الخضراء الجيوسي ــ الآداب 1959 / العدد 4.
- بدر شاكر السياب ــ إعداد ماجد صالح السامرائي ــ المؤسسة العامة للصحافة والطباعة 1969.
- بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق ــ محمود العبطة المحامي ــ مطبعة المعارف ــ بغداد 1965.
- بدر شاكر السياب ــ حياته وشعره ــ عيسى بلاطه ــ دار النهار للنشر 1971.
- بدر شاكر السياب ــ دراسة في حياته وشعره ــ إحسان عباس ــ دار الثقافة ــ بيروت 1969.
- بدر شاكر السياب ــ رائد الشعر الحر ــ عبد الجبار داود المصري ــ دار الجمهورية ــ بغداد 1966.
- بدر شاكر السياب ــ (سيرة شخصية) ناجي علوش ــ دار العودة ــ بيروت 1974.
- برنامج الحزب الشيوعي ــ أيلول 1970.
- بعث الشعر الجاهلي ــ محمد مهدي البصير ــ مطبعة التفيض الأهلية ــ بغداد 1939.
- البلاغة العصرية واللغة العربية ــ سلامة موسى ــ الطبعة الرابعة ــ مطبعة التقدم ــ القاهرة 1964.
- البياتي والشعر العربي الحديث ــ زهير السعداوي ــ الأديب 1954/ الجزء 3.
- بيان جماعة بغداد للفن الحديث ــ الأديب 1951 / الجزء 7.
- بين التأثر والتشويه والسرقة ــ كاظم جواد ــ الأداب 1954 ــ العدد 5.
- تجربتي الشعرية ــ عبد الوهاب البياتي ــ مطبعة دار الكتب ــ بيروت 1968.

- تطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة ــ إحسان عباس ــ الأديب 1953/ الجزء 4.
- تطور التعليم العالي في العراق ــ سعد عبد الباقي ــ الكتاب 1972/ العدد 2.
- تعليقان ــ بدر شاكر السياب ــ الآداب 1954/ العدد 6.
- تطور معنى القومية ــ منيف الرزاز ــ الطبعة الخامسة ــ دار العلم للملايين 1973.
- الثقافة الجديدة في المعركة ــ الثقافة الجديدة (العدد الصادر أوائل ثورة تموز 1958).
- ثلاث قصائد من الشعر الحديث ــ عبد الرحمن علي ــ الأديب/ الجزء 6.
- ثورة الشكل في الشعر الحديث ومكان اللغة منها ــ أحمد المجاطي (كراس) مهرجان المربد الشعري الثالث 1974.
- جدد وقدماء ــ مارون عبود ــ دار الثقافة ــ بيروت 1954.
- جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ــ عبد العزيز الدسوقي الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
- جواد سليم ــ جبرا إبراهيم جبرا ــ أصوات ــ السنة الأولى/ العدد 3.
- جواد سليم ــ عباس الصراف ــ مؤسسة رمزي للطباعة 1972.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ــ السيد أحمد الهاشمي ط4 ــ مطبعة السعادة 1926.
- الحب والمرأة في شعر السياب ــ عبد الجبار عباس ــ الآداب 1966/ العدد 2.
- حبلى (نقد) ــ حسين مروة ــ الأديب 1952/ الجزء 7.
- حبلى (نقد) ــ نزار قباني ــ الأديب 1952/ الجزء 8.
- حديث شخصي أجراه الباحث (غير منشور) مع:
- جبرا إبراهيم جبرا
- رشيد ياسين
- سعدي يوسف
- شاذل طاقة
- شاكر حسن آل سعيد
- شفيق الكمالي
- صلاح خالص
- عبد الرزاق عبد الواحد
- غائب طعمة فرمان
- فؤاد التكرلي
- كاظم جواد

- لميعة عباس عمارة
- محمد جميل شلش
- نازك الملائكة
- حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث ــ عربية توفيق لازم ــ مطبعة الإيمان ــ بغداد 1971.
- حركة الشعر الحر في العراق ــ نازك الملائكة ــ الأديب 1954/ الجزء 1.
- الحرية والطوفان ــ جبرا إبراهيم جبرا ــ دار مجلة شعر بيروت 1960.
- الحزب الشيوعي العراقي والمثقفون ــ صفاء الحافظ ــ طريق الشعب 1974/ العدد 161.
- حفار القبور (نقد) ــ إحسان عباس ــ الأديب 1954/ الجزء 5.
- حقيقة الأدب في العراق ــ المحامي محمود العبطة ــ الآداب 1957/ العدد 9.
- حوار حول شعر الستينات ــ عبد الجبار عباس ــ الكلمة 1970/ العدد 5.
- حول الأصول الطبقية والتاريخية لظاهرة الشعر الحديث ــ جلال فاروق الشريف ــ الموقف الأدبي 1972/ العدد 5.
- حول البرجوازية الوطنية في العراق ــ صباح الدرة ــ الثقافة الجديدة 1969/ العدد 2.
- حول القصيدة في المغرب العربي ــ ناجي علوش ــ الآداب 1956/ العدد 5.
- حول لغة الشعر المعاصر ــ محمد زغلول سلام ــ الأديب 1956/ الجزء 9.
- حول نقد "قضايا الشعر المعاصر" ــ عبد الجبار عباس/ الآداب 1963/ العدد9.
- الحياة الأدبية في العراق ــ مهدي القزاز ــ الأديب 1954/ الجزء 2.
- خاطرة تبعثها قصيدة ــ نزار عباس ــ الأديب 1957/ الجزء 3.
- خصائص الشعر العربي الحديث ــ نعمات أحمد فؤاد ــ الآداب 1955/ العدد 1.
- خواطر في الشعر العراقي الحديث ــ بلند الحيدري 1962/ العدد 1.
- دراسة موجزة لتاريخ الحركة الثورية ــ سعاد خيري ــ الثقافة الجديدة 1973/ العدد 44.
- دراسة نقدية لديوان بدر شاكر السياب ــ ايليا حاوي ــ الآداب 1961/ العدد 5.
- دفاع عن الشعر الحر ــ علي الحسيني ــ الأديب 1958/ الجزء 6.
- دلالة التكرار في الشعر ــ نازك الملاكئة ــ الآداب 1957/ العدد 10.
- ذكريات النضال الأولى ــ طريق الشعب 1974/ العدد 161.
- رائد الشعر الحديث ــ محمد عبد المنعم خفاجي ــ الجزء الأول ــ الطبعة الثانية ــ القاهرة 1955.

- الربيع المحتضر (نقد) ــ عيسى الناعوري ــ الأديب 1952/ الجزء 7.
- رحلة الحروف الصفر (نقد) ــ فاضل ثامر ــ الآداب 1969/ العدد 4.
- رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ ــ نازك الملائكة ــ الأقلام 1965/ الجزء 1.
- الرمزية في الأدب العربي ــ جرويش الجندي ــ مكتبة نهضة مصر بالفجالة 1958.
- سلاماً أيها الحزب ــ مقدمة يوسف الصائغ ــ دار الفارابي ــ بيروت 1974.
- السياب ــ عبد الجبار عباس ــ مطبعة الجمهورية ــ بغداد 1972.
- السياب الظاهرة الحية ــ علي جواد الطاهر ــ الأقلام 1973/ العدد 9.
- السياب في ذكراه السادسة ــ وزارة الأعلام ــ بغداد 1971.
- شاطئ الأبد (نقد) ــ الأديب 1953/ الجزء 2.
- شاعرية بلند الحيدري ــ نجيب المانع ــ الآداب 1957/ العدد 10.
- شظايا ورماد (نقد) ــ عيسى الناعوري ــ الأديب 1952/ الجزء 3.
- الشعراء النقاد في العراق بعد الحرب العالمية الثانية ــ إلياس سلوم العسيسي (رسالة ماجستير) الجامعة اللبنانية 1972.
- الشعر بين التجديد والتبديد ــ هادي طعمة ــ الأقلام 1965/ الجزء 2.
- الشعر الحر والجمهور ــ نازك الملائكة ــ الآداب 1962/ العدد 10.
- شعر الشباب في العراق ــ مير بصرى ــ الأديب 1946/ الجزء 11.
- الشعر الظرفي ــ بول ايلوار ــ ترجمة إبراهيم اليتيم ــ الثقافة الجديدة 1953/ العدد 2.
- الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور ــ جلال خياط ــ دار الصياد ــ بيروت 1970.
- الشعر العراقي في مراحله الثلاث ــ جلال خياط ــ الآداب 1968 ــ العدد 9.
- الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه ــ يوسف عز الدين ــ مطبعة أسعد ــ بغداد 1960.
- الشعر المصري الحديث ــ محمود أمين العالم ــ الآداب 1955/ العدد 1.
- الشعر العربي في المهجر ــ محمد عبد الغني حسن ــ مكتبة الخانجي ــ 1955.
- الشعر العربي الحديث وروح العصر ــ جليل كمال الدين ــ دار العلم للملايين ــ بيروت 1964.
- الشعر العربي المعاصر ــ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ــ عز الدين إسماعيل ــ الطبعة الثانية ــ دار العودة ــ دار الثقافة 1973.

- الشعر العربي والتجربة الإنسانية ــ عبد المحسن طه بدر ــ الآداب 1956/ العدد 2.
- الشعر المتمرد على العمود العربي ــ طه حسين ــ الآداب 1957/ العدد 2.
- الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ــ مصطفى عبد اللطيف السحرتي ــ مطبعة المقتطف والمقطم 1948.
- شعرنا الحديث إلى أين ــ غالي شكري ــ دار المعارف بمصر 1968.
- شعرنا يواكب النهضة الحديثة ــ صالح جواد الطعمة ــ الآداب 1953/ العدد 10.
- الشعر والزمنية ــ جلال خياط ــ الآداب 1968/ العدد
- الشعر والمجتمع ــ نازك الملائكة ــ الأديب 1953/ الجزء 7.
- صحافة الأحزاب وتاريخ الحركة الوطنية ــ فائق بطي ــ مطبعة الأديب ــ بغداد 1969.
- صحافة العراق تاريخها وكفاح أجيالها ــ فائق بطي ــ مطبعة الأديب ــ بغداد ــ 1968.
- صراع الأجيال في الأدب المعاصر ــ غالي شكري ــ دار المعارف بمصر 1971.
- الصورة الأدبية ــ مصطفى ناصف ــ دار مصر للطباعة 1958.
- العالم العربي ــ نجلاء فتحي ــ ترجمة محمد عوض إبراهيم وآخرين ــ دار إحياء الكتب العربية.
- عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث ــ نهاد التكرلي وآخرون ــ دار اليقظة ــ دمشق 1958.
- عبد الوهاب البياتي المبشر بالشعر الحديث ــ نهاد التكرلي ــ الأديب1953/ الجزء 12.
- عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث ــ إحسان عباس ــ دار بيروت للطباعة والنشر 1955.
- العروض والشعر الحر ــ نازك الملائكة ــ الآداب 1958/ العدد 2.
- علنا ننتهي من هذا ــ بدر شاكر السياب ــ الآداب 1954/ العدد 8.
- عناصر العمل الفني أو الأدبي ــ صلاح خالص ــ الثقافة الجديدة 1954 ــ نيسان.
- عناصر العمل الفني أو الأدبي ــ صلاح خالص ــ الثقافة الجديدة 1958.
- عند سرير السياب ــ خليل حاوي ــ الآداب 1965/ العدد 2.
- الغربال ــ ميخائيل نعيمة ــ دار المعارف 1946.
- فلسطين أبداً (نقد) ــ علي سعد ــ الآداب 1955/ العدد 11.

- فن التقطيع الشعري والقافية ــ صفاء خلوصي ــ الطبعة الثالثة ــ بيروت 1966.
- الفن العراقي المعاصر ــ جبرا إبراهيم جبرا ــ مؤسسة رمزي للطباعة 1972.
- الفنان والخلق الثوري ــ علي الحلي ــ الآداب 1963/ العدد 7.
- في الأدب العربي الحديث (بحوث ومقالات). يوسف عز الدين ــ مطبعة دار البصرى ــ بغداد 1967.
- في القصص العراقي المعاصر ــ علي جواد الطاهر ــ منشورات دار الكتب العصرية ــ بيروت 1967.
- في المغرب العربي (نقد) ــ ناجي علوش ــ الآداب 1956/ العدد 5.
- في المغرب العربي (نقد) ــ بدر شاكر السياب ــ الآداب 1956/ العدد 6.
- في الميزان الجديد ــ محمد مندور ــ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1944.
- قرارة الموجة (نقد) ــ خزامى صبري ــ مجلة شعر 1957/ العدد 3.
- قرارة الموجة (نقد) ــ عبد الرحمن علي ــ الأديب 1957/ الجزء 4.
- قرارة الموجة (نقد) ــ عبد اللطيف شرارة ــ الآداب 1957/ العدد 10.
- قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث ــ بدر شاكر السياب (غير مذكور اسم المطبعة والسنة).
- القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر ــ عز الدين إسماعيل ــ الآداب 1955/ العدد 1.
- قضايا الشعر المعاصر ــ نازك الملائكة ــ منشورات دار الآداب ــ بيروت 1962.
- قضية الشعر العربي الحديث ــ سلمى الخضراء الجيوسي ــ الآداب 1960/ العدد 3.
- القمح والعوسج ــ عبد الجبار داود البصري ــ دار الجمهورية ــ بغداد 1967.
- لبنان الشاعر ــ صلاح لبكي ــ منشورات دار الحكمة ــ بيروت 1954.
- لغة الشعر بين جيلين ــ إبراهيم السامرائي ــ دار الثقافة ــ بيروت (السنة غير مذكورة).
- اللغة العامية واستعمالها في العمل الأدبي ــ صالح جواد الطعمة المثقف 1960/ العدد 15.
- لمحات عابرة في الرسم العراقي الحديث /بلند الحيدري ــ المثقف 1959/ العدد 11.

- لمحات من تاريخ حزب البعث العربي الاشتراكي ــ القيادة القومية المكتب الثقافي (السنة غير مذكورة).
- لوركا قيثارة غرناطة ــ ترجمة كاظم جواد وسلافة حجاوي ــ مطبعة المعارف ــ بغداد 1957.
- ما هو الأدب ــ جان بول سارتر ــ ترجمة جورج طرابيشي ــ منشورات المكتب التجاري ــ بيروت 1961.
- الماركسية وتجربتي الأدبية ــ غائب طعمة فرمان ــ طريق الشعب 1974 ــ العدد 161.
- للمجد للأطفال والزيتون (نقد) انسي الحاج ــ شعر 1957/ العدد 2.
- المدارس الجديدة في الشعر العراقي المعاصر ــ داود سلوم ــ الأديب 1955/ الجزء 11.
- المدرسة الواقعية الحديثة في الفن والأدب ــ صلاح خالص ــ الثقافة الجديدة 1953/ العدد 1.
- مدن عربية ــ عبد الواحد لؤلؤة ــ حوار 1960/ العدد 20.
- مذكرات كامل الجادرجي وتاريخ الحزب الوطني الديمقراطي ــ دار الطليعة ــ بيروت 1970.
- مذكراتي في جحيم الأحداث ــ محمد مهدي كبة.
- مرايا على الطريق ــ عبد الجبار عباس ــ المؤسسة العامة للصحافة والطباعة ــ بغداد السنة غير مذكورة.
- مرثية الآلهة (نقد) ــ بدر شاكر السياب ــ الآداب 1955/ العدد 4، 6.
- مرثية الآلهة (نقد) ــ صلاح عبد الصبور ــ الآداب 1955/ العدد 7.
- مرثية الآلهة (نقد) ــ كاظم جواد ــ الآداب 1955، العدد 2.
- مرثية الآلهة (نقد) ــ محمود أمين العالم ــ الآداب 1955/ العدد 1.
- مزالق النقد المعاصر ــ نازك الملائكة ــ الأديب 1949/ الجزء 8.
- مستقبل الشعر العربي ــ استفتاء الآداب ــ الآداب 1955/ العدد 1.
- مستقبل الشعر العربي ــ محمود أمين العالم ــ الأديب 1949/ الجزء 8.
- مشاكل علم الأدب ــ لوسيركل والبوي ــ ترجمة خالد السلام الثقافة الجديدة 1958.
- مشكلتان في عروض الشعر الحر ــ عبد الجبار عباس ــ الآداب 1963/ العدد 12.
- مع بلند الحيدري ــ إبراهيم الحريري ــ المثقف العربي 1969/ العدد 10.
- معرض الذكرى الأربعين للحزب الشيوعي العراقي ــ المقدمة ــ مؤسسة كنعان للطباعة 1974.

- معركة الأدب بين الشيوخ والشباب ــ محمد مندور ــ الآداب 1957/ العدد 55.
- مقابلة مع بلند الحيدري ــ يوسف الصائغ ــ الأديب المعاصر 1973/ المجلد 2/ العدد 5.
- مقابلة مع البياتي ــ زهير السعداوي ــ الأديب 1954/ الجزء 3.
- مقالات في النقد الأدبي ــ حسين مردان ــ المطبعة العربية ــ بغداد 1955.
- مقال في الشعر العراقي الحديث ــ عبد الجبار داود البصري ــ دار الجمهورية ــ بغداد 1968.
- مقدمة للشعر ــ أدونيس (علي أحمد سعيد) دار العودة ــ بيروت 1971.
- المكونات الأولى للفكر الاشتراكي في العراق ــ عبد اللطيف الراوي ــ الثقافة الجديدة 1974/ العدد 59.
- ملامح الأدب الثوري في العراق ــ محي الدين إسماعيل ــ الآداب 1960/ العدد 1.
- ملامح الشعر العراقي الحديث ــ محي الدين إسماعيل ــ الآداب 1955/ العدد 1.
- الملجأ العشرون (نقد) ــ بدر شاكر السياب ــ الآداب 1954/ العدد 6.
- الملجأ العشرون (نقد) ــ رجاء النقاش ــ الآداب 1954/ العدد 6.
- الملجأ العشرون (نقد) ــ كاظم جواد ــ الآداب 1954/ العدد 5.
- الملجأ العشرون (نقد) ــ موسى النقدي ــ الآداب 1953/ العدد 12.
- الملجأ العشرون (نقد) ــ نهاد التكرلي ــ الآداب 1953/ العدد 9.
- من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر ــ جبرا إبراهيم جبرا ــ الآداب 1966/ العدد 3.
- من تاريخ الحركة الثورة المعاصرة في العراق ــ الجزء الأول 1920 ــ 1958 ــ سعاد خيري 1974 (المطبعة غير مذكورة).
- من هو الشعب ــ خالد السلام ــ الثقافة الجديدة 1959 / العدد 6
- مهمة الأدب وواجب الأديب ــ مراسل الآداب الخاص ــ الآداب 1952 العدد 1.
- موسيقى الشعر العراقي المعاصر ــ عبد الجبار داود البصري ــ الآداب 1957 العدد 9.
- الموقف الشعري إلى أين (وحوار مع عبد الوهاب البياتي) مالك المطلي ــ دار الجمهورية 1969.
- نازك الملائكة الشعر والنظرية ــ عبد الجبار دواد البصري ــ مطبعة الجمهورية 1971.
- نازك الملائكة والشعر الحر ــ جلال خياط ــ الأديب 1954 /الجزء 3.

- الناقد العربي والمسؤولية اللغوية ــ نازك الملائكة ــ الآداب 1959 العدد 11.
- النتاج الشعري منذ عام ــ علي الحسيني ــ الآداب 1957 العدد 7.
- نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية ــ فاضل ناصر ــ الآداب 1968 العدد2.
- النزعة الإنسانية في الأدب العربي الحديث ــ صالح جواد الطعمة الأديب 1950 الجزء 11.
- نشأة القصة وتطورها في العراق (1908) 1939) عبد الإله أحمد ــ مطبعة شفيق ــ بغداد 1969.
- النقد الأدبي الحديث في العراق ــ أحمد مطلوب ــ مطبعة الجبلاوي ــ مصر 1968.
- النقد والشعر العراقي الحديث ــ عبد الجبار داود البصري الآداب 1985 العدد2.
- ن. والأخريات (نقد) ــ علي الحسيني ــ الأديب 1958 الجزء 1.

q q

المجموعات الشعرية

- أباريق مهمشة ــ عبد الوهاب البياتي ــ منشورات الثقافة الجديدة مطبعة الرابطة ــ 1954.
- أباطيل ــ يوسف نمر ذياب ــ مطبعة المعارف 1955.
- أجنحة النور ــ موسى النقدي ــ مطبعة الزهراء 1952.
- ألحان ــ يوسف عز الدين ــ الاسكندرية.
- الأرجوحة هادئة الحبال ــ حسين مردان ــ مطبعة الرابطة بغداد (لم يثبت تاريخ الطبع).
- أساطير ــ بدر شاكر السياب ــ منشورات دار البيان (مطبعة الغري الحديثة في النجف 1950).
- إسراء في سماوات أخرى ــ كاظم نعمة التميمي ــ مطبعة حداد البصرة 1971.
- الأسلحة والأطفال ــ بدر شاكر السياب ــ مطبعة الرابطة بغداد 1954.
- أشعار في المنفى ــ عبد الوهاب البياتي ــ الطبعة الثانية منشورات الثقافة الجديدة 1958.
- الأطفال والأسلحة ــ بدر شاكر السياب ــ الطريق 1935 العددان 8، 9.
- أعاصير الألم ــ أحمد المختار ــ دار طباعة الهدف ــ الموصل (لم يثبت تاريخ الطبع).
- أغان بلا دموع ــ رشدي العامل ــ مطبعة دار السلام 1958.
- أغاني الربيع ــ بشير حسن قطان ــ مطبعة المعارف ــ بغداد 1952.
- أغاني الغابة ــ موسى النقدي ــ مطبعة دار المعرفة ــ بغداد 1956.
- أغاني المدينة الميتة ــ بلند الحيدري ــ مطبعة الرابطة ــ بغداد (لم يثبت تاريخ الطبع).
- أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى ــ بلند الحيدري ــ شركة التجارة والطباعة المحدودة ــ بغداد 1957.
- أغنيات ليست للآخرين ــ سعدي يوسف ــ مطبعة الأديب بصرة ــ 1955.
- ألحان الفجر ــ عبد الله النفيسي ــ مطابع حداد ــ بصرة ــ 1956.
- أمطار ــ محمد سعيد الصكار ــ مطبعة الرابطة ــ 1962.

- إنسان الجزائر ــ علي الحلي ــ مطبعة المعارف ــ بغداد 1958.
- أنشودة المطر ــ بدر شاكر السياب ــ دار مجلة شعر ــ بيروت 1960.
- أوراق على رصيف الذاكرة ــ عبد الرزاق عبد الواحد ــ مطبع الأديب البغدادية 1970.
- أوراق مهملة ــ رشيد ياسين ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق 1972.
- بابيلون ــ صفاء الحيدري ــ مطبعة دار المعرفة ــ 1950.
- جئتم مع الفجر ــ بلند الحيدري ــ مطبعة الرابطة ــ بغداد 1960.
- جنود الاحتلال ــ حسن البياتي ــ مطبعة شفيق ــ 1959.
- الحب والحرية محمد جميل شلش ــ مطابع دار العلم للملايين (لم يثبت تاريخ الطبع).
- الحرب والسلم ــ كاظم السماوي ــ دار العلم للطباعة والنشر بيروت 1953.
- حفار القبور ــ بدر شاكر السياب ــ أسرة الفن المعاصر (مطبعة الزهراء ــ بغداد 1952).
- خطوات في الغربة ــ بلند الحيدري ــ منشورات المكتبة العصرية بيروت 1965.
- خفقة الطين ــ بلند الحيدري ــ دار العودة ــ بيروت 1974.
- ديوان بدر شاكر السياب ــ بدر شاكر السياب ــ دار العودة بيروت 1971.
- ديوان عبد الوهاب البياتي ــ المجلد الأول والثاني ــ عبد الوهاب البياتي ــ دار العودة ــ بيروت 1971.
- ديوان نازك الملائكة ــ المجلد الأول والثاني ــ نازك الملائكة دار العودة ــ بيروت 1971.
- الربيع المحتضر ــ صالح جواد الطعمة ــ مطبعة الزهراء ــ 1952.
- رحيل الأمطار ــ شفيق الكمالي ــ مؤسسة رمزي للطباعة بغداد 1972.
- رماد الوهج ــ الفريد سمعان ــ مطابع جريدة الشعب بغداد. (لم يثبت تاريخ الطبع).
- رياح الدروب ــ راضي مهدي السعيد ــ مطبعة دار المعرفة 1975.
- سامبا الطبعة الثانية ــ نزار قباني ــ دار الآداب ــ بيروت .1957
- 600 أغنية للسلام ــ فائز الزبيدي ــ منشورات النور (لم يثبت تاريخ الطبع).
- الشاعر ــ علي الحلي ــ مطبعة المعارف بغداد 1954.
- الأشباح الظالمة ــ محمد النقدي ــ شركة النشر والطباعة العراقية بغداد 1951.
- شظايا ورماد ــ نازك الملائكة ــ مطبعة المعارف ــ بغداد (لم يثبت تاريخ

الطبع ــ تاريخ المقدمة 1949).

- صدى الأعاصير ــ يوسف أمين قصير ــ المطبعة العصرية ــ الموصل 1958.
- طبول الرعب ــ حساني علي كردي ــ المطبعة العربية 1956.
- طريق أبي الخصيب ــ عبد الجبار داود البصري 1956.
- طفولة نهد ــ الطبعة الحادية عشرة ــ نزار قباني ــ منشورات نزار قباني ــ بيروت 1972.
- طيبة ــ عبد الرزاق عبد الواحد ــ مطبعة الرابطة ــ بغداد 1956.
- ظلال الغيوم ــ صالح جواد الطعمة ــ مطبعة الرابطة 1950.
- عيون بغداد والمطر ــ رشدي العامل ــ مطبعة الرابطة بغداد.
- الغجر والسلطان ــ محمد النقدي ــ مطبعة النجوم 1958.
- غداً نحصد ــ هاشم الطعمان ــ مطابع العامل ــ بغداد 1960.
- غفران ــ محمد جميل شلش ــ دار الجمهورية ــ بغداد 1966.
- قاطع الطريق ــ عبد الرزاق حسين ــ مطبعة الأديب ــ البصرة 1957.
- قرارة الموجة ــ الطبعة الأول ــ نازك الملائكة ــ دار الآداب بيروت ــ 1957.
- القرصان ــ سعدي يوسف ــ مطبعة أسعد بغداد (لم يثبت تاريخ الطبع).
- قسم ــ الفريد سمعان ــ مطبعة الرابطة ــ بغداد 1954.
- قصائد عارية ــ حسين مردان.
- قصائد غير صالحة للنشر ــ شاذل طاقة ــ هاشم الطعان عبد الحليم لاوند ــ يوسف الصائغ ــ دار طباعة الهدف الموصل 1956.
- قصائد نزار قباني الطبعة الثانية ــ نزار قباني ــ دار الآداب 1957.
- قنوط ــ صفاء الحيدري ــ دار التمدن 1962.
- قيثارة الريح ــ محمود فتحي المحروق ــ مطبعة الاتحاد الجديدة في الموصل 1954.
- قيد ولحن ــ صبرية الحسو ــ المؤسسة الوطنية للطباعة والإعلان ــ 1959.
- لحظات قلقة ــ هاشم الطعان ــ المطبعة العصرية بالموصل (لم يثبت تاريخ الطبع).
- اللحن الأسود ــ حسين مردان ــ مطبعة الرابطة ــ بغداد (لم يثبت تاريخ الطبع).
- لصوص البيادر ــ ماجد العامل ــ دار الغد للترجمة والنشر بغداد (لم يثبت تاريخ الطبع).

- لعنة الشيطان ــ عبد الرزاق عبد الواحد ــ مطبعة الرابطة 1950.
- للكلمات أبواب وأشرعة ــ رشدي العامل ــ مطبعة الأديب البغدادية ــ 1971.
- لو عادت الحرب ــ طه العبيدي ــ المطبعة العربية (لم يثبت تاريخ الطبع) (تاريخ المقدمة 1954).
- ليالي الأثم ــ حارث لطفي الوفي ــ مطبعة دار المعرفة بغداد (لم يثبت تاريخ الطبع.
- المجد للأطفال والزيتون ــ عبد الوهاب البياتي ــ دار الفكر القاهرة (لم يثبت تاريخ الطبع).
- محمود والقمر ــ موسى النقدي ــ منشورات مطبعة الجامعة 1958.
- المساء الأخير ــ شاذل طاقة ــ مطبعة الاتحاد الجديدة الموصل 1950.
- المشردون ــ علي الحلي ــ مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر (لم يثبت تاريخ الطبع).
- من أغاني الحرية ــ كاظم جواد ــ مطابع دار العلم للملايين بيروت 1960.
- من شفاه الحياة ــ حسن البياتي ــ مطبعة المعارف ــ بغداد 1956.
- من ليالي نيرون ــ محمد النقدي ــ مطبعة دار المعرفة 1954.
- المومس العمياء ــ بدر شاكر السياب ــ مطبعة دار المعارف بغداد 1954.
- النجم والرماد ــ سعدي يوسف ــ مطبعة اتحاد الأدباء العراقيين (لم يثبت تاريخ الطبع).
- النشيد الأحمر ــ عدنان الراوي ــ مطبعة بغداد ــ بغداد 1951.
- النشيد العظيم ــ عبد الرزاق عبد الواحد ــ مطبعة الرابطة 1958.
- ن. والأخريات ــ غازي الكيلاني ــ (لم يثبت اسم المطبعة وتاريخ الطبع).
- همسات عشتروت ــ رشدي العامل ــ مطبعة الجامعة بغداد 1959.
- 51 قصيدةْ سعدي يوسف ــ مطبعة المعارف ــ بغداد 1959.
- الوتر الجاحد ــ أكرم الوتري ــ مطبعة الرابطة ــ (لم يثبت تاريخ الطبع).
- وجد ــ رزوق فرج رزوق ــ مطابع دار الكشاف ــ بيروت 1955.
- هذا الشعر الحديث ــ أحمد سليمان الأحمد ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق 1974.
- وجهة الأدب في العراق ــ سليم طه التكريتي ــ الآداب 1953 العدد 5.
- الوحدة العربية من خلال التجربة ــ شبلي العيسمي ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1971.

الهوامش

(1) من تاريخ الحركة الثورية المعاصرة في العراق /124.
(2) المصدر نفسه / 125.
(3) ينظر "مذكراتي في جحيم الأحداث" /103.
(4) ينظر "مذكرات كامل الجادرجي" /60 وما بعدها.
(5) ينظر برنامج الحزب الشيوعي العراقي /5.
(6) من تأريخ الحركة الثورية المعاصرة في العراق /126.
(7) لم تجز السلطة حزب "التحرر الوطني" الذي أراده الشيوعيون.
(8) ينظر من تأريخ الحركة الثورية /126.
(9) يراجع كراس "مستلزمات كفاحنا الوطني" 1946.
(10) يراجع كراس "الجبهة الوطنية الموحدة وواجبنا التأريخي" 1964.
(11) كانت جميع نشاطات الشارع الجماهيرية آنذاك بقيادة الشيوعيين إذ كانت الأحزاب المجازة ترى أن الوقت لم يحن بعد لمثل هذه النشاطات التي تتطلب درجة عالية من الوعي الجماهيري وقدرة كافية للتصدي للاستعمار والحكام الرجعيين (من تاريخ الحركة الثورية المعاصرة.. /حـ 1/ 142).
(12) بين بريطانيا والعراق.
(13) عرفت المعاهدة الجديدة بمعاهدة "بورتسموث".
(14) ينظر "من تأريخ الحركة الثورية المعاصرة في العراق من 164 ــ 182.
(15) تنظر "صفحات مشرقة.. /الثقافة الجديدة 1974/ عدد 34/ ص 11 وما بعدها.
(16) قاد الجيش حركتي عام 1936 وعام 1941 واعتمدت ثورة العشرين بشكل واسع على قوى الفلاحين.
(18) ينظر: نضال الفلاحين في العراق: الثقافة الجديدة 1971 عدد 21 /85. ومن هو الشعب: الثقافة الجديدة عدد 1959 عدد 6 /60.
(19) برنامج الحزب الشيوعي العراقي /36.
(20) مذكرات كامل الجادرجي /41.
(21) حول البرجوازية الوطنية في العراق /الثقافة الجديدة 1969 العدد /2/ 30/ وما بعدها.
(22) حول الأصولية الطبقية والتأريخية لظاهرة الشعر الحديث: جلال فاروق الشريف /مجلة الموقف الأدبي أيلول 1972 العدد 5، 6، 7.

(23) الاقتصاد العراقي أسسه واتجاهاته: د. حافظ التكمجي /الثقافة الجديدة مايس 1959 العدد 1.
(24) ينظر: دراسة موجزة ــ سعاد خيري /الثقافة الجديدة 1973 عدد 44 ــ 1973 /74. وصحافة الأحزاب ــ فائق بطي /ووثبة كانون ــ رحيم عجينة /الثقافة الجديدة 1971 العدد 21.
(25) العالم العربي /276.
(26) تطوير التعليم العالي.. /سعد عبد الباقي/ مجلة الكتاب 1972 /عدد 2/ 11.
(27) المصدر السابق /11.
(28) جواد سليم مثلا.
(29) كانت هذه الحفلات الموسيقية بإشراف المعهد الثقافي البريطاني.
(30) كان أبناء هذه المراتب يقبلون على دار المعلمين العالية لأن بها قسماً داخلياً مجانياً.
(31) تخرج في دار المعلمين العالية كل من: نازك الملائكة. بدر شاكر السياب. شاذل طاقة. رزوق فرج رزوق. عبد الوهاب البياتي. لميعة عباس عمارة. بشير حسن قطان. عبد الرزاق عبد الواحد. صالح جواد طعمة.
سعدي يوسف. حسن البياتي. يوسف الصائغ وآخرون.
(32) صحافة العراق: 110.
(33) المصدر السابق: 115. 116، 117.
(34) المصدر السابق: 120، 121.
(35) المصدر السابق: 164.
(36) الحياة الأدبية في العراق ــ مجلة الأديب /1944 جــ 2.
(37) مدن عربية ــ مجلة حوار 1937 عدد 20.
(38) انظر مقدمة الفن العراقي المعاصر، وجواد سليم ــ مجلة أصوات /السنة الأولى/ العدد 3 /57 ــ71.
(39) لمحات عابرة في الرسم العراقي الحديث /المثقف 1959 العدد 11، 21.
(40) خواطر في الشعر العراقي الحديث /الأديب العراقي/ سنة 37/2.
(41) حديث خاص مع سامي عبد الحميد.
(42) انظر الرمزية في الأدب العربي: 388.
(43) انظر: جماعة ابولو وأثرها في الشعر الحديث /10.
(44) مقال في الشعر العراقي الحديث /11.
(45) النقد الأدبي الحديث في لبنان /جا1/ 226، 227.
(46) الغربال /101.
(47) ينظر جماعة ابولو من /508 ــ545.
(48) يتضمن الكتاب مجموعة مقالات نشرها مندوب في الصحافة المصرية.
(49) ينظر الرمزية في الأدب العربي /399 وما بعدها.

(50) لبنان الشاعر /159.
(51) ينظر الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور /75 وما بعدها.
(52) في الأدب العربي الحديث 244 ــ245.
(53) انظر آراء السياب والحيدري والبياتي بالجواهري ــ في كتاب آراء في الشعر والقصة /17، 21، 37.
(54) ولدت نازك الملائكة عام 1923 وبدر شاكر السياب 1926 وبلند الحيدري عام 1926 وعبد الوهاب البياتي عام 1926 وكاظم جواد عام 1926 وحسين مردان عام 1927 وشادل طاقة عام 1929 ورشيد ياسين 1929 ويتقارب مولد عدد كبير من الأدباء والفنانين والسياسيين الشباب من هذا التأريخ.
(55) خواطر في الشعر العراقي الحديث /بلند/ الأديب العراقي 1926 /عدد 1 /39.
(56) المصدر نفسه.
(57) يذكر عبد الرزاق عبد الواحد، في حديثه أن كاظم جواد كان قومياً ثم تحول إلى اليسار.
(58) حديث خاص مع عبد الرزاق عبد الواحد.
(59) المصدر السابق.
(60) بدر شاكر السياب.. الذاهب كالمطر /الأديب السنة 24/ الجزء الثاني /56.
(61) حديث خاص مع عبد الرزاق عبد الواحد.
(62) الشعر العربي المعاصر 79.
(63) قضايا الشعر المعاصر 58.
(64) ينظر الرحلة الثامنة 18 وقضية الشعر الجديد 269. والبحث عن معنى 65 ومقال محمود أمين العالم في مجلة الأديب سنة 1949. "مستقبل الشعر الحديث، ومقال جلال خياط في مجلة الأديب سنة 1949. "مستقبل الشعر العربي الحديث
(65) انظر جماعة ابولو 518.
(66) مقدمة شظايا ورماد.
(67) مقدمة أساطير.
(68) مقدمة المساء الأخير.
(69) ناقش الدكتور "محمد النويهي" في ختام كتابه "قضية الشعر الجديد" التسمية واقترح أن يطلق اسم "الشعر المنطلق" على شعر الشكل الجديد.
(70) ينظر قضايا الشعر المعاصر /9.
(71) ينظر جماعة ابولو وأثرها في الشعر الحديث /514.
(72) انظر جماعة ابولو وأثرها في الشعر الحديث 514.
(73) انظر المصدر نفسه 516.
(74) الشعر العربي المعاصر 55.
(75) انظر الأدب في صحافة العراق. حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث. في الأدب العربي الحديث بحوث ومقالات.

(76) الأدب في صحافة العراق 280.
(77) حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث /244.
(78) في الأدب العربي الحديث ـ بحوث ومقالات /264.
(79) المصدر نفسه /268.
(80) مجلة الأديب /السنة الخامسة 1946/ الجزء العاشر /25.
(81) مجلة الأديب السنة السادسة /1947/ الجزء الثاني عشر /62 ـ راجع إشارات حول هذه المحاولات في اتجاهات الشعر الحر، حسن توفيق 26.
(82) ينظر شعرنا الحديث إلى أين "31 وما بعدها. والأدب 1964/ العدد السادس 69. والآداب 1954/ العدد الرابع /69 و"الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور" /119 ـ 120 ومقدمة "ديوان شاكر السياب" /ى. ك. ل.
(83) انظر برنامج الحزب الشيوعي العراقي /11.
(84) انظر برنامج الحزب الشيوعي العراقي /11.
(85) مذكرات كامل الجادرجي /538.
(86) ينظر برنامج الحزب الشيوعي العراقي /11 مذكرات كامل الجادرجي /571.
(87) انظر مذكرات كامل الجادرجي /641.
(88) الدكتور صلاح خالص ـ حديث شخصي.
(89) انظر مقدمة معرض الذكرى الأربعين لتأسيس الحزب الشيوعي العراقي.
(90) مقابلة خاصة.
(91) ينظر الشعراء النقاد في العراق بعد الحرب العالمية الثانية.
(92) نشرت المجموعة بعد عام1958.
(93) نشرت المجموعة بعد عام1958.
(94) ينظر في القصص العراقي المعاصر /المقدمة والخاتمة.
(95) ينظر سلاماً أيها الحزب.
(96) قضايا الشعر المعاصر ط1 /21.
(97) مقدمة ديوان بدر شاكر السياب /م وينظر مجلة الآداب حزيران 1954 /69.
(98) ينظر قضايا الشعر المعاصر 23.
(99) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث.
(100) الشعر العراقي مرحلة وتطور /168.
(101) مجلة الأديب /الجزء الثامن/ 22.
(102) يذكر جبرا إبراهيم جبر أن "بلند" كان قد أعد مجموعته للنشر عام 1949، ويضيف أنه "أي جبرا" كان قد كتب المقدمة التي نشرت بعدئذ في "أغاني لمدينة الميتة" خلال عام 1949.
(103) نورد هنا لهذا الارتباك مثلاً: قصيدة "مر الربيع" التي أثبت لها في مجموعة أغاني المدينة الميته وقصائد أخرى تأريخاً عام 1947 واختصرها. ثم وجدناها منشورة في مجلة الأديب عام 1949 الجزء السادس /39.

وقصيدة "أعماق" التي أرخها في المجموعة نفسها بعام 1956 بينما نشرتها الأديب عام 1950 الجزء السادس /49.

(104) مقابلة مع بلند الحيدري /الأديب المعاصر/ تموز/ 1973/ المجلد الثاني العدد 5 /100 ـ 101.

(105) تنظر مقدمة عبد الجبار عباس للطبعة الثانية من مجموعة "خفقة الطين".

(106) لم يثبت على المجموعة تأريخ الطبع.

(107) حدثنا رشيد ياسين أنه في عام 1951 خطرت "لبدر" فكرة طبع ديوان الشعر العراقي الحديث بطريقة مبتكرة ولا تكلف كثيراً. وقد بدا للسياب، أنه يمكن عن طريق نشر قصائد الشعراء الشباب في جريدة الهاتف لـ "جعفر الخليلي" ـ في كل عدد قصيدة ـ أن يصار من بعد هذا إلى جميع هذه القصائد في ديوان، ولهذا استكتب "بدر" عدداً من أصدقائه الشعراء.. يقول "رشيد ياسين" وقد كنت واحداً مَن استكتبهم "بدر" فنشرت في هذه السلسلة ثلاث قصائد إحداها من الشعر الحديث اسمها (بائعة اللذات) على أن السياب لم يلبث أن تخلى عن مشروعه.

(108) صدرت عن أسرة الفن المعاصر.

(109) ذكر لنا رشيد ياسين أن "بدر" كان 1950 منهكاً في كتابة قصيدة طويلة جداً من الشعر الحديث بعنوان "المجاعة" صور فيها المجاعة في حياة الشباب في العراق مادياً وروحياً. ولم ينشر "بدر" هذه القصيدة. ويشير ياسين إلى قصيدة أخرى للسياب بدأ بكتابتها حين كان في البصرة 1950 وواصل العمل بها في بغداد اسمها "الموت في الخريف" وقصيدة ثالثة حيا فيها السياب كفاح الشعب الكوري.

(110) نذكر من ذلك قصيدة "القرصان" لسعدي يوسف، لعنة الشيطان لعبد الرزاق عبد الواحد، "الحرب والسلم" "لكاظم السماوي" (الشاعر) لعلي الحلي عدا عن قصائد السياب التقليدية الطويلة "كفجر السلام" والقيامة الصغرى" و"مقل الطغاة".

(111) كتب الدكتور إحسان عباس تحليلاً لهذه القصيدة نشرته مجلة (الأديب) عام 1954 /جـ 5/ 62.

(112) قصيدة "وحشه" و"ذكريات الطفولة" و"الرحيل الأول" و"عشاق في المنفى" و"موعد مع الربيع" و"الآفاق" و"الحديقة المهجورة" والظلال الهائمة" و"تمت اللعبة" و"القنديل الأخضر".

(113) "إلى العام الجديد"، "لنفترق"، "سخرية الرماد". "الوصول"، "غسلا للعار"، "حصاد المصادفات".

(114) "وجه بلا قلب، "محاولة"، "غداً نعود".

(115) "سراب".

(116) "مولد".

(117) "في الطريق".

(118) مجلة الأديب حزيران 1952.

(119) مجلة الأديب الجزء الثالث 1952 /24.

(120) مجلة الأديب الجزء السابع 1952 /44.
(121) مجلة الأديب الجزء الخامس 1952 /12.
(122) مجلة الأديب الجزء السابع 1952 /58.
(123) مجلة الأديب الجزء التاسع عام 1952 ص3.
(124) لم نعثر على مجموعات شعرية خلال هذا العام سوى مجموعة "الحرب والسلم" لكاظم السماوي ومجموعة "ألحان ليوسف عز الدين وشاطئ الأبد لعبد الواحد الصبيحي.
(125) في مجلة الأديب "الذئب" مسافر بلا حقائب" في المنفى "الليل والمدينة والسل" عندما يحب الفقراء" وفي مجلة الآداب "الملجأ العشرون" "انتظار". "ماوماو" "المحرقة" "الحريم" "موت الفلاح محمود" "مذكرات رجل مجهول".
(126) في الأديب "الزهرة السوداء" وفي الآداب "الأعداء" أغنية لشمس الشتاء" "شجرة القمر" "مقدم الحزن.
(127) الجرح المرائي.
(128) "بعض عام" و"حفنة عار".
(129) مجلة الأديب الجزء الخامس 1953 ص 15.
(130) مجلة الأديب 1953 الجزء السابع ص3.
(131) مجلة الأديب 1953 ح 9 ص 67.
(132) الآداب سنة 1953 عدد /12/ 50.
(133) الآداب سنة 1953 عدد /6/ 69.
(134) الآداب سنة 1953 الجزء الخامس /62.
(135) الآداب سنة 1953 الجزء الثاني /63.
(136) الآداب سنة 1953 الجزء الثالث /62.
(137) الآداب سنة 1953 العدد الأول /74.
(138) الآداب سنة 1953 العدد الخامس /33.
(139) الآداب 1953 العدد التاسع /79.
(140) الآداب 1953 العدد العاشر /64.
(141) الآداب 1953 العدد العاشر /64.
(142) ينظر المقال الافتتاحي للمجلة في عددها الأول 1953 والمقال الافتتاحي لعددها الرابع الذي نشر عام 1958.
(143) الثقافة الجديدة 1953 العدد الأول /ص 51 وهو مقطع من قصيدة "الأسلحة والأطفال".
(144) صدر في كانون الأول عام 1953.
(145) وفي المقطع أبيات محذوفة في نص المومس العمياء وأبيات لم تدرج بالترتيب.

(146) يذكر مهدي القزاز أن عدد الكتب التي صدرت عام 1954 بلغ 472 كتاباً. بين موضوع ومترجم أي بمعدل (40) كتاباً شهرياً (الآداب 1955 الجزء الأول ص 69).
(147) ينظر بدر شاكر السياب حياته وشعره /192.
(148) المصدر نفسه.
(149) ينظر السياب /73.
(150)ينظر: بدر شاكر السياب حياته وشعره /195.
(151) بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره /221.
(152) حديث شخصي.
(153) وأجرى تغيرات أخرى حين نشر القصيدة في مجموعة أنشودة المطر.
(154) هنالك قصيدة أخرى كتبها بدر في الكويت. ولم يكملها. أشار إليها عيسى بلاطة في كتابه "بدر شاكر السياب" 1968.
(155) بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره /221.
(156) بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره / 181.
(157) السياب ص 41.
(158) مجلة الآداب /1954 العدد السادس 18.
(159) حديث شخصي.
(160) بدر شاكر السياب حياته وشعره /77.
(161) يذكر رشيد ياسين أنه عاصر كتابة هذه القصيدة التي كتبها بدر على مراحل عام 1952.
(162) ينظر السياب /47.
(163) بدر شاكر السياب.. دراسة في حياته وشعره /228.
(164) يقول الدكتور صلاح خالص كانت مقدمة نهاد التكرلي ضد آرائنا الأدبية، فهي مثلاً تضع حداً فاصلاً بين الفكر والفن، وتعتبر أن كل فكرة عندما تصبح فنا تفقد صفاتها الأخرى "في حديث خاص مع الدكتور صلاح خالص".
(165) من حديث الدكتور صلاح خالص نفسه.
(166) مجلة الأديب 1953 الجزء 12 /3.
(167) ينظر ما هو الأدب /فصل "ما الكتابة".
(168) تضمنت الطبعة الثانية من "أباريق مهشمة (الصادرة عن دار بيروت مقدمة لعبد العظيم أنيس لم نر فيها ما يستحق الوقوف عنده أو الإشارة إليه).
(169) مجلة الأديب عدد أيار /1954.
(170) مجلة الأديب الجزء الثامن /1954 /61.
(171) مجلة الآداب عدد حزيران /1954، 33.
(172) يشير إحسان عباس في كتابه /عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث /124/ أنه جمع من ديوان البياتي مجموعة كبيرة من هذه الاقتباسات، ثم اطلع على مقال

لأحد الكتاب ــ لعله يَقصد مقال كاظم جواد ــ فوجده قد تحرى هذه الناحية بإسهاب، ويقول.. ولقد مزج الكاتب بين الاقتباس والتأثر، والتشابه العارض في مقاله.

(173) ص /60.

(174) مجلة الأديب /الجزء التاسع/ 13.

(175) مجلة الأديب /الجزء 11 سنة 13 /65.

(176) مقالات في النقد الأدبي /ص 66.

(177) أغنية للحياة "في مجلة الأديب و"الشخص الثاني" و"إلى وردة بيضاء" و"النهر العاشق" في مجلة الآداب.

(178) حرك موضوع الفيضان شعراء آخرين فنشر زهير القيسي في الآداب قصيدة بعنوان "الغريق الأول" ونشر عدنان الراوي في الآداب أيضاً قصيدة عنوانها "الطوفان".

(179) مجلة الأديب 1954 الجزء الأول 21، ثم ضمنته متابهاً "قضايا الشعر المعاصر".

(180) نازك الملائكة والشعر الحر ــ الأديب /الجزء الثالث/ 67.

(181) آه لو تنفع آه ــ الآداب 1954 العدد الرابع /17.

(182) مجلة الآداب /1954/ العدد السادس /1969.

(183) الآداب: /1954/ العدد السابع /19.

(184) الآداب: /1954/ العدد السابع /19.

(185) الآداب: /1954/ العدد الثامن /60.

(186) الأديب: 1954 /الجزء الثالث /71 أجرى المقابلة زهير السعدواي.

(187) ينظر الثقافة الجديدة.. افتتاحية العدد الذي صدر أول ثورة تموز 1958.

(188) كان من بين الذين سيقوا إلى معسكر التدريب في "السعدية": عبد الرزاق عبد الواحد ويوسف العاني والدكتور صلاح خالص وإبراهيم كبه وعلي صالح السعدي.. أما الذين فروا من العراق فكان منهم الدكتور صفاء الحافظ وناظم توفيق ومحمد سعيد الصكار وسعدي يوسف وكاظم جواد وعبد الوهاب البياتي وشفيق الكمالي ومن بعد صلاح خالص ورشيد ياسين. الخ.

(189) قصيدة غير حرة.

(190) قصيدة غير حرة.

(191) وهي قصيدة من ثلاثة أقسام، الأول من الشعر الحر والقسمان الباقيان من النمط التقليدي. وقد ضمن القصيدة عدداً من الإشارات والتضمينات والأساطير.

(192) وهي من النمط التقليدي وتحتوي على الإشارات والأساطير.

(193) قصيدة ليست من النمط الحر.

(194) الآداب 1955 /العدد الثالث/ 66.

(195) بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره /230.

(196) الآداب سنة 1955 العدد الرابع /61.

(197) الآداب سنة 1955 العدد السادس /65.
(198) الآداب سنة 1955 العدد السابع /68.
(199) بدر شاكر السياب حياته وشعره /85.
(200) ترجم السياب في هذه المجموعة لـــ "ت. س. اليوت. و"أديث ستويك" و "ستيفن اسيندر" و"سيسل داى لويس" و"التردي لأمير" و"وجون فلتشر" ولوركا" "ومونتال" و"جيوفانيتي" و"كامير" و"سلكيا نوس" و"لويس منيورزمارين" و"إنجيل ميجل كرميل" ونيرودا" ونيروا" و"رامبو" و"بريفير" و"ريلكة" و"كامير" و"طاغور" و"ناظم حكمت" وقد علق على هذه الترجمة عبد اللطيف شرارة في الآداب 1956 /العدد الخامس/34.
(201) يذكر "داود سلوم" أن هذا البحث هو خلاصة للفصل الثالث من رسالته التي عنوانها "تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي المعاصر".
(202) الآداب /1955/ العدد الأول / 1.
(203) الآداب /1955/ العدد الأول / 11.
(204) الآداب /1955/ العدد الأول / 33.
(205) الآداب /1955/ العدد الأول /42.
(206) الآداب /1955/ العدد الأول /49.
(207) الآداب /1955/ العدد الأول / 21.
(208) الآداب /1955/ الجزء الحادي عشر /58.
(209) ينظر مجلة الآداب 1956 /العدد الرابع /74.
(210) اشترك فيها شاذل طاقة وهاشم الطعان وعبد الحليم لاوند ويوسف الصائغ.
(211) اشترك فيها بدر شاكر السياب وسعدي يوسف وعبد الجبار البصري وزكي الجابر وعبد الحسين الشهباز.
(212) صدرت عام 1970.
(213) أثار مزج السياب للأوزان في قصيدة واحدة. نقاشاً في مجلة الآداب اشترك فيه "صلاح عبد الصبور وناجي علوش وبدر نفسه".
(214) ينظر الحركة الشعرية في العراق /87.
(215) ينظر بدر شاكر السياب حياته وشعره /94.
(216) الآداب 1956 /العدد الثاني/ 25 وما بعدها.
(217) الأديب 1956 /الجزء الثاني /11.
(218) الأديب 1956 /الجزء الرابع /16.
(219) تنظر مقدمة "شجرة القمر" ـــ ديوان نازك الملائكة ـــ المجلد الثاني /422.
(220) تنظر مقدمة "شجرة القمر" ـــ ديوان نازك الملائكة ـــ المجلد الثاني /422.
(221) نشرت نازك في مجموعة "شجرة القمر" عدداً من القصائد التي كتبها في الخمسينات.

(222) تصدى لنقد "قرارة الموجة" خزامى صبري في مجلة شعر 1957 العدد الثالث /91 وعبد الرحمن علي في مجلة الأديب 1957 الجزء الرابع /50 و"عبد اللطيف شرارة 1957 الآداب العدد العاشر /17.

(223) العدد السابع، والعدد التاسع على التوالي.

(224) أعادت نشر المجموعة "منشورات الثقافة الجديدة" عام 1958 مع مقدمة لـــ "عبد الملك نوري".

(225) مارون عبود، دزموند ستيوارت، ذنون أيوب، جبرا إبراهيم جبرا بدر شاكر السياب، فؤاد الخشن، البيراديب، عبد الوهاب البياتي، أكرم الوتري، سلمى الخضراء الجيوسي.

(226) تفتقر أكثر التواريخ التي أثبتها لقصائده إلى الدقة. هذا عدا عن التغييرات التي عمد إليها لدى إعادة طبع هذه القصائد فهو يختصر ويضيف، وقد يعمد إلى تبديل العنوان.

(227) مجلة شعر /العدد الثاني.

(228) مجلة شعر /العدد الثالث.

(229) السنة الأولى /العدد الثاني/ ص 80 "أنيس الحاج".

(230) العدد العاشر /33/ نجيب المانع.

(231) مجلة الأديب 1957 /الجزء الأول /55 "فاضل كلو العزاوي".

(232) الجزء التاسع /68 "عبد الرحمن علي".

(233) العدد الثامن /73 "علي الحسيني" 234) الآداب 1957 /العدد العاشر/1.

(235) الآداب 1957 /العدد التاسع /28.

(236) الآداب 1957 /العدد الثاني عشر /53.

(237) الآداب 1957 /العدد التاسع /54.

(238) الأديب 1957 /العدد الحادي عشر /73.

(239) الأديب /68.

(240) مجلة الأديب.

(241) الأديب 1957 /العدد الثاني/ 68.

(242) الآداب 1957 /العدد الخامس/ 11 وما بعدها.

(243) الآداب 1957 /العدد الخامس/18

(244) الآداب 1957 /العدد الخامس/ 22.

(245) نذكر من هذه المجموعات "أعراس تموز لعلي الحسيني" "رماد الوهج لالفريد سمعان" "إنسان الجزائر لعلي الحلي" الأرجوحة هادئة الحبال لحسين مردان" (600 أغنية للسلام لفائز الزبيدي" "الزاوية الخالية للميعة عباس عمارة" "محمود والقمر لموسى النقدي" "لصوص البدر لماجد العامل" الأنفاس الملتهبة لنجم الجبوري" "النشيد العظيم لعبد الرزاق عبد الواحد" وجوه الصغار وقصائد أخرى لعبد الرزاق

حسين" و"جدان لصديق عقراوي" "نضال لطالب الحيدري" "صدى الأعاصير ليوسف أمين قصير".

(246) الآداب 1958 /العدد 5 /ص 12.

(247) مجلة شعر 1958 /العدد 7 و8.

(248) للسياب قصائد غير هذه مكتوبة عام 1958 لكننا لم نعثر على مكان نشرها.

(249) الآداب /العدد 12 /22 خضر عباس الصالحي.

(250) الآداب /العدد 12 /48 "جليل كمال الدين.

(251) الأديب /الجزء الأول /67.

(252) الأديب /الجزء السادس /8.

(253) الأديب /الجزء السادس /37.

(254) الأديب /الجزء الثامن /37.

(255) الآداب /العدد الثاني /6.

(256) الآداب /العدد 7،6، 8 /6.

(257) الآداب /العدد 2 /60.

(258) الآداب /العدد 3 /83.

(259) الأديب /الجزء الأول /12.

(260) الأديب /الجزء السادس /67.

(261) الآداب /1958 العدد /2/ 9.

(262) الآداب /19-58 العدد /4/ 33.

(263) الأديب /1958 ج 1 /89.

(264) الآداب /1958.

الباب الأول /الفصل الأول

(265) تنظر جريدة طريق الشعب /1974 العدد 161 /31 آذار "ذكريات أيام النضال الأولى /والحزب الشيوعي العراقي والمثقفون /14 وتنظر أيضاً مقدمة سلاما أيها الحزب.

(266) حديث خاص وينظر المكونات الأولى للفكر الاشتراكي في العراق ــ الثقافة الجديدة عدد 59 /سنة 1974 ومع الرفيق زكي خيري، ذكريات أيام النضال الأولى ــ العدد 161 من طريق الشعب /سنة 1974 /6 والحزب الشيوعي والمثقفون ــ العدد الخاص من طريق الشعب سنة 1974 / عدد 161 /14 ينظر دور الشيوعيين في الأدب ــ مقابلة مع زكي خيري ــ الفكر الجديد / السنة 1973/ وينظر الماركسية وتجربتي الأدبية /طريق الشعب العدد الخاص /سنة 974 /عدد 161 ــ20.

(267) حديث خاص.

(268) حديث خاص.
(269) حديث خاص.
(270) أدبنا الحديث إلى أين /26.
(271) الثقافة الجديدة 1953 /العدد 1 /3.
(272) المصدر نفسه /6.
(273) الثقافة الجديدة العدد الرابع /الذي منع وصدر في أول ثورة تموز.
(274) آراء في الشعر والقصة 22.
(275) ينظر الآداب /تموز 1954 /السنة الثانية/ العدد السابع /33.
(276) آراء في الشعر والقصة /32 وانظر رأي السياب وكاظم جواد في المصدر نفسه /13 و37.
(277) شعرنا الحديث إلى أين /27.
(278) ينظر الشعر العربي الحديث وروح العصر /28.
(279) المصدر نفسه /28.
(280) حديث خاص مع عبد الرزاق عبد الواحد /وانظر مقدمة "أغاني ليست للآخرين" وحديث خاص مع شفيق الكمالي.
(281) قصيدة الإنسان ــ مجموعة "أغاني الغابة".
(282) قصيدة مذكرات رجل مجهول /مجموعة أباريق مهشمة.
(283) قصيدة معركة الحرية ــ مجموعة "من أغاني الحرية.
(284) قصيدة أحزان البنفسج ــ مجموعة "أشعار في المنفى.
(285) قصيدة المومس العمياء.
(286) قصيدة "صيحات الفقراء" مجموعة: أشعار في المنفى.
(287) قصيدة "من ليالي نيرون" محمد النقدي.
(288) قصيدة "رفاق الشمس" مجموعة المجد للأطفال والزيتون".
(289) قصيدة "معركة الحرية" مجموعة "من أغاني الحرية.
(290) تنظر مثلاً قصيدة مصرع إنسان" في مجموعة أوراق على رصيف الذاكرة "وأغنية إلى زيتون" في مجموعة أغاني الحرية و"الخيط" في مجموعة "51 قصيدة".. الخ.
(291) قصيدة "موطني" مجموعة "51 قصيدة" "وانظر قصيدة" "غريب على الخليج" في مجموعة "أنشودة المطر" وقصيدة "ما يحضر في الغياب "مجموعة "أوراق على رصيف الذاكرة" الخ.
(292) الأسلحة والأطفال "مجموعة" أنشودة المطر".
(293) قصيدة الخريف "من مجموعة أغاني الغابة.
(294) قصيدة الضيف الجديد "من مجموعة جنود الاحتلال".
(295) قصيدة من أجل الحب "من مجموعة أشعار في المنفى".

(296) قصيدة يا ليتني "من مجموعة أغاني الغابة، وتنظر قصيدة "الطفل ذو الرداء الأخضر والنخلة، وأغنية للربيع القادم "في المجموعة نفسها".
(297) قصيدة الأسلحة والأطفال "من مجموعة أنشودة المطر".
(298) قصيدة صانع الأسلحة "من مجموعة طيبة".
(299) ينظر مثلاً: قصائد أرض زهران وإلى أحد الجزائريين الخمسة "ومرة أخرى أيها الفرنسيون وإلى وفرتيزشولتز وانطونيوبيريز من غواتيمالا" في مجموعة "51 قصيدة" وقصائد من طهران ــ وأغنية إلى زيتون، وبورسعيد ومرثية إلى نيويورك والشمس تشرق على المغرب في مجموعة من أغاني الحرية "وقصائد أغنية حب إلى سورية" وبطاقة معايدة إلى جميلة والأمنية المقدسة وسواها في مجموعة جنود الاحتلال.
(300) قصيدة الغابة "مجموعة أغاني الغابة".
(301) قصيدة سطوح "مجموعة طيبة".
(302) قصيدة موعد في المعرة "مجموعة أشعار في المنفى".
(303) قصيدة أبناء من طهران "مجموعة من أغاني الحرية".
(304) قصيدة "مذكرات رجل مسلول" من مجموعة المجد للأطفال والزيتون.
(305) بنظر بدر شاكر السياب "دراسة في حياته وشعره /184 ــ 192".
(306) المصدر نفسه /189 ــ190.
(307) قصيدة "رؤيا فوكاي" وقصيدة "حفار القبور" وسواها؟
(308) مجموعة "طيبة".
(309) لعبد الرزاق عبد الواحد قصيدة طويلة عن الحرب من النمط التقليدي.
(310) من الذين زاروا البلدان الاشتراكية خلال هذه السنوات "سعدي يوسف"، محمد سعيد الصكار، كاظم جواد، عبد الوهاب البياتي.
(311) مجموعة "51 قصيدة.
(312) مجموعة "من أغاني الحرية" وقد تضمنت مجموعة "أمطار" لمحمد سعيد الصكار قصائد من هذا الضرب.
(313) مجموعة "51 قصيدة".
(314) مجموعة "المجد للأطفال والزيتون".
(315) من المفيد في هذا المجال أن نورد هنا نموذجاً للفكر القومي الذي كان يعبر عنه المثقفون الشباب من خلال ما كتبته نازك الملائكة عن القومية العربية (في مجلة الآداب 1960، العدد الخامس ص 2 وما بعدها) فقد جاء في هذا المقال مثلاً: (أن القومية العربية، وضوء القمر وطعم السكر، كلها أشياء تكبر عن التعريف.. إن القومية العربية تنمو في قلوبنا بمعزل عن وعينا وتختلط بكل قطرة من دمائنا.
(316) ينظر: الوحدة العربية من خلال التجربة /11.
(317) ينظر: في سبيل البعث /124.

(318) ينظر: التكييف الحضاري وأصول الفكر العربي /مجلة الآداب 1958 /العدد الثاني /19.
(319) المصدر السابق /21.
(320) المصدر السابق /21.
(321) تنظر مذكرات كامل الجاردجي /214 ــ 215.
(322) ينظر لمحات من تاريخ حزب البعث العربي الاشتراكي /9.
(323) ينظر المصدر السابق 7، 8.
(324) الأدباء هم بناة القومية العربية /مجلة الآداب 1958 العدد الأول /7 ويراجع للمزيد منها عدد الآداب الخاص الصادر عام 1958.
(325) ينظر فصل القومية والشعر الحديث في كتاب الاشتراكية والقومية وأثرهما في الأدب الحديث (د. يوسف عز الدين).
(326) ينظر شعرنا الحديث إلى ابن /23.
(327) حديث شخصي.
(328) كتب شاذل طاقة الشعر الحر منذ أواخر الأربعينات، رغم أنه كان ينطوي منذ وقت مبكر على اتجاه قومي.
(329) حديث شخصي.
(330) حديث شخصي.
(331) حديث شخصي.
(332) قصيدة "خلود" لشفيق الكمالي /مجلة الآداب 1956 العدد السابع /32.
(333) قصيدة "في المغرب العربي" لبدر شاكر السياب /أنشودة المطر.
(334) قصيدة "جميلة" لشفيق الكمالي /من مجموعة رحيل الأمطار /136.
(335) قصيدة رفاق الفجر /مجوعة رياح الدروب /18.
(336) قصيدة لمن أغني /مجموعة غفران /100.
(337) قصيدة في حقل الدم إنسان الجزائر /36.
(338) قصيدة ضحكة جميلة /مجموعة جنود الاحتلال.
(339) قصيدة الملجأ العشرون /مجموعة أباريق مهشمة.
(340) قصيدة مرة أخرى أيها الفرنسيون /مجموعة (51 قصيدة).
(341) قافلة الضياع /مجموعة/ أنشودة المطر.
(342) الشمس تشرق على الغرب /مجموعة من أغاني الحرية.
(343) مجموعة "غفران" /محمد جميل شلش مجموعة.
(344) مجموعة "من أغاني الغابة" /موسى النقدي.
(345) مجموعة "رحيل الأمطار" /شفيق الكمالي.
(346) مجموعة "الحب والحرية" /محمد جميل شلش.
(347) لعل من جملة العوامل التي أدت إلى رواج القصائد عن الجزائر التزام مجلة الآداب لهذا الموضوع.

(348) إلى جميلة بوحيرد /مجموعة أنشودة المطر.
(349) بور سعيد /مجموعة من أغاني الحرية.
(350) بورسعيد /مجموعة أنشودة المطر.
(351) تنظر مثلاً: قصيدة "أغنية انتصار إلى مراكش وتونس والجزائر" من مجموعة المجد للأطفال والزيتون، وقصيدة "أغنية إلى صديق" مجموعة "من أغاني الحرية" مجموعة أنشودة المطر و"رسالة من مقبرة" و"حكاية للأصدقاء" لمحمد النقدي. و"أغنية حب إلى سوريا" مجموعة "جنود الاحتلال" الخ..
(352) قصيدة عتمة /مجموعة رحيل الأمطار.
(353) قصيدة عام جديد /مجموعة إنسان من الجزائر.
(354) مقابلة مع بلند الحيدري.
(355) حديث شخصي.
(356) أشرنا سابقاً إلى المقالة التي كتبها التكرلي عن مجموعة أباريق مهشمة وأوضحنا أن المنهج النقدي الذي اعتمده كان منهجاً وجودياً.
(357) فكتاب سارتر مثلاً "ما هو الأدب" لم يترجم إلا عام 1961 (ترجمة جورج طرابيشي).
(358) مقالات في النقد الأدبي /47.
(359) مقابلة مع بلند الحيدري /مجلة الأديب المعاصر/ 1973 العدد /5.
(360) لعل من الأسئلة التي ترد على الذهن هي: إن كان هؤلاء الشباب مهتمين حقاً بالفكر الوجودي، فلماذا لم يقتربوا مثلاً من نهاد التكرلي الذي كان أكثر العراقيين اطلاعاً على الفكر الوجودي واقتراباً من مصادرها بحكم معرفته للغة الفرنسية وما استطاع أن يتفقه من الوجودية خلال ذلك.
(361) أغاني المدينة وقصائد أخرى.

الفصل الثاني

(362) عام 1945 تنظر مقدمة ناجي علوش لديوان بدر شاكر السياب. ب، ب.
(363) السياب /55.
(364) مقدمة ديوان بدر شاكر السياب /ك ك.
(365) ينظر السياب /48.
(366) ينظر السياب /48.
(367) السياب /49.
(368) المصدر نفسه /49.
(369) المصدر نفسه.
(370) السياب الظاهرة الحية /الأقلام/ 1973 العدد التاسع /101 وما بعدها.

(371) بَدّل السياب في طبعة "أنشودة المطر /هذا البيت فجعله هكذا "الزاحفون إلى البحار كما يفور قطيع دور".
(372) لاحظ التفصيل. إنه هنا يبدو مقصوداً.
(373) حذف السياب هذا المقطع في طبعة أنشودة المطر سنة 1962.
(374) ينظر فصل فترة الآداب من كتاب بدر شاكر السياب /دراسة في حياته وشعره.
(375) بدر شاكر السياب /حياته وشعره /91.
(376) ينظر "الفنان والخلق الثوري" الآداب 1963 /21.
(377) زامل التكرلي عبد الوهاب البياتي في سنوات الدراسة الابتدائية والمتوسطية والثانوية.
(378) يقول فؤاد التكرلي: في تلك المرحلة كنت قد اتجهت إلى تكوين علاقة سياسية بمنظمة سرية ذات صفة قومية اشتراكية ويمكن تقدير طبيعة هذه المنظمة إذا أخذنا بنظر الاعتبار صغر سننا آنذاك وفكرنا المحدود واندفاعنا العاطفي ضد الصهيونية. ولقد بلغت مركزاً مهماً في هذه المنظمة واستطعت أن أدخل عبد الوهاب في تنظيمنا ـــ حديث شخصي.
(379) شاذل طاقة. عبد الرزاق عبد الواحد ـــ لميعة عباس عمارة.
(380) حديث شخصي.
(381) ترجم نهاد التكرلي في العدد الأول من المجلة مقطعاً من مسرحية "العادلون" لألبير كامو ونشر في العدد الثاني مقالاً بعنوان "مفاهيم في الفن القصصي" أما عبد الملك نوري فقد عرب في العدد الأول قصيدة لاراكون ونشر في العدد الثاني قصة بعنوان "الجدار الأصم".
(382) يذكر الدكتور صلاح خالص أن البياتي عاد إلى العراق بعد ثورة 14 تموز وهو يحمل بطاقة انتمائه إلى الحزب الشيوعي.
(383) حديث شخصي.
(384) مجموعة (51) قصيدة.
(385) النص الذي نشرته مجلة الطريق اللبنانية آب ـــ أيلول 1953.
(386) حذف السياب النص هذا كله في الطبعات التالية.
(387) لم يكن موسى النقدي منتمياً إلى الحزب الشيوعي تنظيمياً ولكنه كان موالياً للحزب وصديقاً لـــه.
(388) آه من عينيك /مجموعة أغاني الغابة/ 51.
(389) اعتماداً على ما أوضحه الشاعر نفسه في حديث خاص.
(390) أوراق على رصيف الذاكرة.
(391) نسخة مجلة الطريق.
(392) ترد كلمة الحزب في بعض قصائد سعدي يوسف وترد كلمة "البعث" لدى علي الحلي ومحمد جميل شلش.

(393) السجين المجهول /أباريق مهشمة ــ البياتي.
(394) عرس في القرية /أنشودة المطر ــ السياب.
(395) معركة الحرية /من أغاني الحرية ــ كاظم جواد.
(396) أغنية خضراء /رحيل الأمطار ــ شفيق الكمالي.
(397) كانت أكثر هذه الألفاظ خاصة بالشيوعيين ثم أصبحت شائعة في تعابير الأحزاب التقدمية.
(398) الهاربون /غفران.
(399) إلى أحرار العالم /الحب والحرية.
(400) رسالة /المجد للأطفال والزيتون.
(401) المجد للأطفال.. /المجد للأطفال والزيتون.
(402) طريق إلى قسطنطينة /51 قصيدة.
(403) أرض زهران /51 قصيدة.
(404) أغنية وداع إلى سوريا /الحب والحرية.
(405) إلى كاتب فرنسي /الحب والحرية
(406) أغنية خضراء /رحيل الأمطار.
(407) مولد الثورة الجزائرية /إنسان الجزائر.
(408) الأسلحة والأطفال.
(409) معركة الحرية / من أغاني الحرية.
(410) لا بد أن نعيش /طيبة.
(411) أحد والحرية والربيع /من أغاني الحرية والربيع.
(412) موال بغدادي /أشعار في المنفى.
(413) الخيط /51 قصيدة.
(414) أغنية جديدة إلى ولدي علي /أشعار في المنفى.
(415) قارئ الدم /أنشودة المطر.
(416) قارئ الدم /أنشودة المطر.
(417) أغلب الظن أن المقصود بهذه القصيدة هو "السياب" وتنظر أيضاً قصيدة "الشاعر الذي لفظته طرقات المدينة" في مجموعة "جنود الاحتلال"
(418) خيانة / المجد للأطفال والزيتون.
(419) براءة/ أوراق رصيف الذاكرة.
(420) معركة الحرية/ من أغاني الحرية.
(421) الباب المضاء/ أباريق مهشمة.
(422) وحدة/ رحيل الأمطار.
(423) تحية/ رحيل الأمطار.
(424) رسالة من القرية الشمالية/ الآداب.
(425) رسالة من الجبهة/ الحب والحرية.

(426) بنت الجزائر/ رماد الوهج.
(427) مجموعة من أغاني الحرية.
(428) مجموعة أباريق مهشمة.
(429) معركة الحرية/ من أغاني الحرية.
(430) معركة الحرية/ من أغاني الحرية.
(431) معركة الحرية/ من أغاني الحرية.
(432) الطريق إلى بيروت/ الحب والحرية.
(433) أشعار/ 51 قصيدة.
(534) أنباء من طهران/ من أغاني الحرية.
(435) تراجع مثلاً قصيدة: "يا زهرتي" "وتشرين" في مجموعة "جنود الاحتلال"، "قصيدة مدينتي والغجر، والباب المضاء" في مجموعة أباريق مهشمة وقصيدة الخدر، وفي "أعماق العاصفة" ومن ظلمة العراق من مجموعة أوراق على رصيف الذاكرة.
(436) من أغاني الحرية.
(437) أغاني الغابة.
(438) يذكر عبد الرزاق عبد الواحد إنه نشر القصيدة في إحدى منشورات الحزب الشيوعي السرية. وانظر أيضاً قصيدته في إعدام "فهد" التي عنوانها "مصرع إنسان" في أوراق على رصيف الذاكرة.
(439) المجد للأطفال الزيتون.
(440) 51 قصيدة.
(441) من أغاني الحرية.
(442) تحت أيديهم/ 51 قصيدة.
(443) أمر بإلقاء القبض/ 51 قصيدة.

الفصل الثالث

(444) معركة الحرية/ من أغاني الحرية.
(445) أحزان البنفسج/ أشعار في المنفى.
(446) المومس العمياء. ولاحظ أن تعبير (الجسد المهين هو كل ما يمتلكون) هو تعبير لـــه علاقة بالاقتصاد الماركسي.
(447) رد على رسالة/ طيبة.
(448) رسالة من القرية الجنوبية/ جنود الاحتلال.
(449) من ليالي نيرون.
(450) المومس العمياء.
(451) معركة الحرية/ من أغاني الحرية

(452) سوق القرية/ أباريق مهشمة.
(453) المومس العمياء.
(454) القرية الملعونة/ أباريق مهشمة.
(455) الحديقة المهجورة /أباريق مهشمة/ وينظر بيت الجواهري المشهور (ولم تزل الدنا من ألف ألف يصرف من أعنتها الرغيف).
(556) المومس العمياء.
(457) المصدر نفسه.
(458) قصيدة أنشودة المطر.
(459) القرصان/ أباريق مهشمة.
(460) المومس العمياء.
(461) مجموعة طيبة.
(462) القرية الملعونة/ أباريق مهشمة.
(463) قريتي/ قصائد غير صالحة للنشر.
(464) لا أدري لماذا اسماه محمد جميل شلش (الشيخ).
(465) مجموعة الحب والحرية.
(466) ميت من بلد السلامة.
(467) مجموعة طيبة. ويذكر عبد الرزاق إنه استلهم أجواء المصنع من كتابات مكسيم غوركي.
(468) مجموعة أغاني الغابة/ وهي قصيدة تقليدية.
(469) واضح أن مضمون القصيدة يشير إلى قصيدة الأسلحة والأطفال.
(470) مذكرات رجل مجهول/ أباريق مهشمة.
(471) الباب المضاء/ أباريق مهشمة.
(472) معركة الحرية/ من أغاني الحرية.
(473) الشمس تشرق على المغرب/ من أغاني الحرية.
(474) رجل في الظلام من أغاني الغابة.
(475) إلى غابربيل بري وعمال مرسليا/ المجد للأطفال والزيتون.
(476) الأسلحة والأطفال.
(477) سوق القرية/ أباريق مهشمة.
(478) الصامدون/ من أغاني الحرية.
(479) سوق القرية/ أباريق مهشمة.
(480) المومس العمياء.
(481) الليل والمدينة والسل/ أباريق مهشمة.
(482) الغابة/ أغاني الغابة.
(483) الصامدون/ من أغاني الحرية.
(484) قصائد غير صالحة للنشر.

(485) أغاني الغابة.
(486) أغنية قديمة/ أساطير.
(487) من ليالي نيرون.
(488) في السوق القديم. وانظر أيضاً سوق القرية..
(489) حفار القبور.
(490) الغابة/ أغاني الغابة. وتنظر أيضاً قصيدة "في مندلي" من مجموعة "طيبة".
(491) من ليالي نيرون.
(492) الغابة/ أغاني الغابة.
(493) من حياتنا/ طيبة.
(494) سطوح وفي مندلي/ طيبة.
(495) المومس العمياء.
(496) قرارة الموجة.
(497) من ليالي نيرون/ وينظر أيضاً مثلاً: قصيدة "سلمى صديقتنا اليتيمة" و"عندما كنت صغيرة" في مجموعة من "شفاه الحياة" لحسن البياتي.
(498) الصامدون/ من أغاني الحرية.
(499) قصيدة أساطير/ مجموعة أساطير.
(500) "لا بد أن نعيش" و"بشير" و"الطفولة الخائفة" و"سطوح" و"من حياتنا" في مجموعة طيبة.
(501) عرس في القرية/ أنشودة المطر.
(502) قصائد غير صالحة للنشر/ يوسف الصائغ.
(503) عقم/ أغاني المدينة الميتة.
(504) قصيدة "قتلوها" من أغاني الحرية. "وقصيدة ابنة السجين السياسي و"لقيط" في مجموعة جنود الاحتلال.
(505) الصيف الجديد/ جنود الاحتلال.
(506) قارئ الدم/ أنشودة المطر.
(507) المومس العمياء.
(508) مجموعة أنشودة المطر.
(509) ميلاد في الموت/ مجموعة طيبة.
(510) ذكر لنا فؤاد التكرلي أن عبد الوهاب نشأ في عائلة فقيرة.
(511) صخرة الأموات/ أباريق مهشمة.
(512) مجموعة 51 قصيدة.
(513) راجع قصائد عبد الرزاق عبد الواحد في "طيبة".
(514) من أغاني الحرية/ معركة الحرية.
(515) شوق/ 51 قصيدة.
(516) من حياتنا/ طيبة.

(517) أنشودة المطر / أنشودة المطر.
(518) اللقاء الأخير/ أساطير. وانظر مثلاً أيضاً "أنشودة المنتحر" من مجموعة ملائكة وشياطين.
(519) راجع نماذج من قصائد الحب التي عبر بها البياتي و بلند الحيدري في مجموعة الأباريق المهشمة. وأغاني المدينة الميتة.
(520) انظر مثلاً مجموعة "طبول الرعب".
(521) يقول عبد الرازق عبد الواحد: كنا نخفي قصائد الحب التي نكتبها فإذا ما نشرنا شيئاً منها، رحنا نبكت أنفسنا: الناس يستشهدون.. يجوعون.. يعرون.. ويناضلون وكثير على ذلك نكتب غزلاً.
(522) تنظر مقدمة "قصائد ليست للآخرين" وخاتمتها.
(523) لا بد من الإشارة في هذا المجال إلى ما انطوت عليه قصائد حساني علي الكردي في مجموعة "طبول الرعب" وقصائد غازي الكيلاني في مجموعة "ن والآخريات" من تعبير عن الحاجة الجنسية.
(524) ينظر فصلاً "بين الأقحوانة وذات المنديل" و"الهوى البكر" بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره.
(525) راجع قصيدة "أجبيني" في مجموعة شناشيل ابنة الجلبي".
(526) انظر رسالته إلى خالد الشواف في "بدر شاكر السياب" دراسة عن حياته وشعره/ 35.
(527) انظر رسالته إلى خالد الشوال في /بدر شاكر السياب دراسة عن حياته وشعره/ 35.
(528) في السوق القديم/ أساطير.
(529) سوف أمضي/ أساطير.
(530) اللقاء الأخير / أساطير.
(531) سوف أمضي/ أساطير.
(532) السوق القديم/ أساطير.
(533) السوق القديم/ أساطير.
(534) اللقاء الأخير / أساطير.
(335) أساطير / أساطير.
(536) في السوق القديم/ أساطير.
(537) في القرية الظلماء/ أساطير.
(538) المومس العمياء.
(539) راجع رسالة السياب إلى مؤيد العبد الواحد/ بدر شاكر السياب حياته وشعره/ 88.
(540) ينظر مقابلة مع بلند الحيدري/ مجلة الأديب المعاصر تموز /1973/ 106/ 108.
(541) قصيدة صورة/ مجموعة خطوات في الغربة.
(542) أود لو كنت/ مجموعة خطوات في الغربة.

(543) مدفن الظل/ مجموعة خطوات في الغربة.
(544) شيخوخة/ مجموعة خطوات في الغربة.
(545) حب قديم/ مجموعة خطوات في الغربة.
(546) كبرياء/ خطوات في الغربة.
(547) العطر الضائع/ خطوات في الغربة.
(548) نقمة/ خطوات في الغربة.
(549) صراع/ شظايا ورماد.
(550) الأعداء/ قرارة الموجة.
(551) لتفترق/ قرارة الموجة.
(552) الهاربون/ قرارة الموجة.
(553) دعوة إلى الأحلام/ قرارة الموجة.
(554) قرارة الموجة.
(555) شجرة القمر.
(556) استعمل بلند رمز الثعبان في قصيدته (في الليل) وأشار إلى أن الثعبان في الآداب القديمة رمز لأرواح الموتى مجموعة (أغاني المدينة الميتة).
(457) تعكس ذلك رسائل البياتي إلى فؤاد التكرلي.
(458) ساعي البريد/ أغاني المدينة الميتة.
(559) مسافر بلا حقائب/ أباريق مهشمة.
(560) حلم/ أغاني المدينة الميتة.
(561) موعد مع الربيع/ أباريق مهشمة.
(562) لحن النسيان/ قرارة الموجة.
(563) قصيدة عام أمس /لصفاء الحيدر/ الأديب 1954 الجزء الرابع/ 27.
(564) مدينة بلا أصدقاء/ من أغاني الحرية.
(565) في أعقاب العاصفة/ أوراق على رصيف الذاكرة. وتنظر أيضاً قصيدة "النار والطيبة الصامدة".
(665) الموت في الليل/ أغاني الغابة.
(765) مشهد/ من أغاني الحرية.
(566) الموت في الليل/ أغاني الحرية.
(567) مشهد/ من أغاني الحرية.
(568) "51 قصيدة".
(569) "51 قصيدة".
(570) قصيدة إحساس "51 قصيدة".

(571) تعرف نازك في "قضايا الشعر المعاصر" البحور الصافية بأنها التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة وتحصر هذه البحور بالبحر الكامل والرمل والهزج والرجز والمتقارب والخبب.
(572) قضايا الشعر المعاصر/ 58.
(573) ديوان نازك الملائكة/ المجلد الثاني/ 14.
(474) قضايا الشعر المعاصر/ 62.
(475) آراء في العشر والقصة/ 12.
(576) مستقبل الشعر العربي/ محمود أمين العالم/ الأديب 1949/ الجزء 23/8.
(577) ينظر الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية/.
(578) المصدر نفسه/ 54.
(579) المصدر نفسه/ 55 وانظر الصفحات التالية.
(580) آراء في الشعر والقصة 10.
(581) الشعر العربي المعاصر 64.
(582) قضايا الشعر المعاصر 35.
(583) قضايا الشعر المعاصر 65.
(584) تنظر قصيدة "جيكورامي" و"ها.. ها.. هو" "ويا غروب الروح" من مجموعة "شناشيل ابنة الجلبي" للسياب.
(585) الوزن هنا يختلف فالتفعيلات هي (مستفعلن متفاعلن فعلن).
(586) الوزن هنا يختلف أيضاً فالتفعيلات هي (مستفعلن مستفعلن فاعلن).
(587) الوزن هنا يختلف أيضاً فالتفعيلات هي (مستفعلن مستفعلن فعلن).
(588) أوراق على رصيف الذاكرة.
(589) قضايا الشعر المعاصر/ 62، 66.
(590) يورد عبد الجبار عباس لذلك مثلاً ــ مقطعاً من قصيدة أنشودة المطر: أصيح بالخليج يا خليج (فعول/ يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى (فعل)/ فيرجع الصدى (فعل) كأنه النشيج (فعول)/ يا خليج (فعول) يا واهب المحار والردى (فعل)/. ويتساءل: لو أن الشاعر التزم تشكيلة ختامية واحدة أتراه كان قادراً على توصيل جمالية هذا النص الحافل بالموسيقى...
(591) للدكتور عز الدين إسماعيل آراء مفصلة في تنويع التفعيلات ضمنها الفصل الذي أسماه "قضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة" من كتابه "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظاهره".
(592) بحر الرجز في شعرنا المعاصر/ مجلة الآداب 1959 العدد الرابع.
(593) المصدر نفسه.
(594) ينظر قضايا الشعر المعاصر/ 86.
(595) قضية الشعر الجديد/ 189. ويرى النهويهي عدا هذا إن الاتجاه إلى قراءة "النبر" (التي نطبقها على كلامنا وقراءتنا للنثر) هو من أهم السباب في إكثار

الشعراء من الزحاف وجمعهم بين مختلف تشكيلات الأضرب) انظر صفحة 234 (من قضية الشعر الجديد).

(596) قرأت العدد الخاص من الآداب (القصائد)/ الآداب 1956 العدد الرابع/ 63.

(597) يشير الناقد هنا إلى (التدوير) دون أن يدري.

(598) مناقشات (حول قصيدة "المغرب العربي/ مجلة الآداب 1956 العدد الخامس/ 58).

(599) صندوق البريد/ الآداب/ 1956 العدد السادس/ 74.

(600) استعمل ذلك بدر في عدد من قصائده واستعمله عبد الرزاق عبد الواحد في قصيدة "مقدمة قصيدة من مجموعة" أوراق على رصيف الذاكرة.

(601) ينظر قضايا الشعر المعاصر/ 89.

(602) المصدر نفسه/ 94.

(603) أثارت نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" ما أسمته بالتشكيلات الخماسية والتساعية. مشيرة إلى أن الشعر العربي في مختلف عصوره لم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس. وإن المعاصرين استخدموا الحرية التي أباحها لهم الشعر الحر فخرجوا على قانون الأذن العربية ونظموا أشطراً ذوات خمس تفعيلات وأحياناً تسع تفعيلات. وهي ترى أن هذه الأشطر قبيحة الوقع عسيرة على السمع (قضايا الشعر المعاصر ص 99، 100، 101، 102، 105 وما بعدها) وقد ناقشها في رأيها هذا عدد من النقاد منهم الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر (ص 102) والدكتور محمد النويهي في كتابه "قضية الشعر الجديد" وعبد الجبار عباس في كتابه "مرايا على الطريق" وقد أشبع هؤلاء النقاد الموضوع نقاشاً.

(604) المومس العمياء.

(605) الشعر العربي المعاصر 108.

(606) المصدر نفسه 108 ــ 109.

(607) المصدر نفسه 110. ويلاحظ إنه ليس شرطاً أن تكون أسطر الجملة الشعرية مدورة.

(608) أذكر أن أحد أستاذة الأدب الحديث في دار المعلمين العالية كان يعتقد حتى عام 1954 إن الشعر الحر، هو شعر خال من الوزن وحين قرأت عليه نماذج من الشعر الحر لم يملك أن يعلن باستغراب "ولكن هذا الذي تقرؤه شعر موزون".

(609) ينظر قضايا الشعر المعاصر/ 135.

(610) أشعار في المنفى.

(611) يشير السياب في مقدمة "أساطير" إلى أهمية الترقيم في قضية الشعر الحر.

(612) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث/ 28.

(613) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث/ 29.

(614) القرية الملعونة/ أباريق مهشمة.

(615) معركة الحرية/ من أغاني الحرية.

(616) من قصيدة "الساري" لعبد الرزاق عبد الواحد/ وهي قصيدة تقليدية مكتوبة عام 1948 ـ 1949.

(617) الليل المنهار/ ظلال الغيوم. ومن الجدير بالتأكيد أن الشاعر هنا يعلق على الأسطر الأولى من القصيدة في الهامش: "يقول الأستاذ بدر شاكر السياب" "الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين".

(618) غموض/ همسات عشتروت.

(619) الهاربون/ غفران.

(620) مطلع قصيدة حفار القبور.

(621) مطلع قصيدة المومس العمياء.

(622) نهاية/ طبول الرعب.

(623) الحرب والسلم/ 15.

(624) صانع الأسلحة/ طيبة.

(625) الليل المنهار/ ظلال الغيوم.

(626) ينظر رأي إحسان عباس في الكامل في "عبد الوهاب البياتي" والشعر العراقي الحديث/ 30.

(627) عدا نازك الملائكة فإنها لم تول بحر الرجز اهتماماً في شعرها.

(628) بحر الرجز في شعرنا المعاصر/ الآداب/ 1959/ العدد الرابع/ 13.

(629) بحر الرجز في شعرنا المعاصر/ الآداب 1959/ العدد الرابع/ 13.

(630) ينظر المصدر السابق نفسه.

(631) يضاف إلى سمة الموسيقى في هذا الاستعمال اعتماد القافية المسكنة.

(632) من أغاني الحرية.

(633) أوراق على رصيف الذاكرة.

(634) إنه السطر الوحيد الذي يشذ فيه الضرب عن فعول إلى فعل.

(635) 51 قصيدة.

(636) ينظر فصل (مستفعلان في ضرب الرجز) من كتاب قضايا الشعر المعاصر/ 103.

(637) تنظر قصيدة "للربيع والأطفال" أشعار في المنفى.

(638) أغنية جديدة إلى ولدي علي/ أسعار في المنفى.

(639) قضايا الشعر المعاصر/ 63.

(640) الهارب من الليل/ 51 قصيدة.

(641) السطر هنا ذو تفعيلة واحدة هي فاعل.

(642) الهارب من الليل/ 51 قصيدة.

(643) تمت اللعبة/ أباريق مهشمة.

(644) آه من عينيك/ أغاني الغابة.

(645) ينظر موضوع (فاعل في حشو الخبب) من كتاب قضايا الشعر المعاصر/ 107.

(646) ينظر "قضية الشعر الجديد ــ فصل طريق التطوير"/ 289.

(647) عبر كتاب قضايا الشعر المعاصر الذي أصدرته عام 1961.
(648) مقدمة شظايا ورماد.
(649) أساطير.
(650) واضح أن السياب التزم في المقطعين الأولين نظاماً للقافية.
(651) مقدمة شظايا ورماد.
(652) شظايا ورماد.
(653) أساطير.
(654) أغاني المدينة الميتة.
(655) من أغاني الحرية.
(656) أنشودة المطر.
(657) شظايا ورماد.
(658) أباريق مهشمة.
(659) أغاني المدينة الميتة.
(660) أغاني المدينة الميتة.
(661) أباريق مهشمة.
(662) أنشودة المطر.
(663) أغاني المدينة الميتة.
(664) من أغاني الحرية.
(665) "الحريم والقرية الملعونة"/ أباريق مهشمة.
(666) (656) أنشودة المطر.
(667) شظايا ورماد.
(668) أباريق مهشمة.
(669) أغاني المدينة الميتة.
(600) أغاني المدينة الميتة.
(601) أباريق مهشمة.
(662) أنشودة المطر.
(663) أغاني المدينة الميتة.
(664) من أغاني الحرية.
(665) "الحريم والقرية الملعونة" أباريق مهشمة.
(666) "مرة أخرى أيها الفرنسيون"/ 51 قصيدة.
(667) رسالة حب إلى زوجتي/ المجد للأطفال والزيتون.
(668) أنشودة المطر.
(669) 51 قصيدة.
(670) خداع/ أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى.
(671) عقم/ أغاني المدينة الميتة.

(672) عرس في القرية/ أنشودة المطر.
(673) المسيح بعد الصلب/ أنشودة المطر.
(674) رجل في الظلام/ أغاني الغابة..
(675) الهارب الليلي/ 51 قصيدة.
(676) مدينة بلا مطر/ أنشودة المطر.
(677) القطار/ شظايا ورماد.
(678) الأفعوان/ شظايا ورماد.
(679) ريح الجنوب/ أباريق مهشمة.
(680) سوق القرية/ أباريق مهشمة.
(681) مر الربيع/ أغاني المدينة الميتة.
(682) الخدر/ أوراق على رصيف الذاكرة.
(683) أباريق مهشمة.
(684) المصدر نفسه.

الفصل الثاني

(685) البلاغة العصرية واللغة العربية/ 43 ــ 44.
(686) ينظر المصدر نفسه/ 33 ــ 34.
(687) مشاكل علم الأدب ــ لوسيركل والبوي/ الثقافة الجديدة (العدد الصادر بعد ثورة تموز 958/ 36).
(688) آراء في الشعر والقصة/ 22.
(689) عبد الوهاب البياتي رائد الشعر الحديث/ 22.
(690) مشاكل علم الأدب ــ لوسيركل والبوي /الثقافة الجديدة/ العدد الصادر بعد ثورة تموز 1958)/ 36.
(691) الشعر العربي المعاصر..../ 174.
(692) أغنية في شهر آب/ أنشودة المطر.
(693) انظر آراء في الشعر والقصة/ 14.
(694)أشرنا سابقاً إلى أن عدداً من الشعراء الشباب كانوا قد درسوا الأدب العربي وتخصصوا فيه سواء في دار المعلمين العالية. أو كلية الآداب، نذكر منهم على سبيل المثال، نازك الملائكة رزوق فرج رزوق وعبد الوهاب البياتي ورشيد ياسين وعبد الرزاق عبد الواحد وسعدي يوسف ومحمد جميل شلشل وشفيق الكمالي إلخ....
(695) من هؤلاء الشباب مثلاً محمود البريكان، وكاظم جواد.
(696) بدر شاكر السياب.
(697) عبد الوهاب البياتي.
(698) بلند الحيدري.

(699) نازك الملائكة.
(700) آراء في الشعر والقصة.
(701) المومس العمياء.
(702) ثورة الشكل في الشعر الحديث ومكان اللغة منها/ 8 ــ 9.
(703) من قصيدة "المخبر"/ أنشودة المطر.
(704) انظر لغة الشعر بين جيلين/ 231.
(705) أساطير.
(706) المخبر/ أنشودة المطر.
(707) عرس في القرية/ أنشودة المطر.
(708) رسالة في مقبرة/ أنشودة المطر.
(709) في المغرب العربي/ أنشودة المطر.
(710) عرس في القرية.
(711) حفار القبور.
(712) الأسلحة والأطفال.
(713) رسالة من مقبرة..
(714) غريب على الخليج.
(715) المخبر.
(716) عرس في القرية.
(717) المسيح بعد الصلب.
(718) قافلة الضياع.
(719) المسيح بعد الصلب.
(720) لغة الشعر بين جيلين/ 150.
(721) لبنان الشاعر/ 173.
(722) جماعة أبولو/ 410.
(723) في مندلي/ طيبة.
(724) إلى الاشتراكية/ 51 قصيدة.
(725) ميت في بلد سلامة/ 51 قصيدة.
(726) صخرة الأموات/ أباريق مهشمة.
(727) لعنة بغداد/ من أغاني الحرية.
(728) مذكرات رجل مجهول/ أباريق مهشمة.
(729) المومس العمياء.
(730) يمكن أن نشير هنا إلى ما ترجمه السياب من قصائد لشعراء عالميين وما ترجمه سواه من الشعراء.
(731) ينظر بدر شاكر السياب/ دراسة في حياته وشعره/ 521.
(732) ينظر التفاصيل في المصدر نفسه/ 252، 253.

(733) ينظر التفاصيل في المصدر نفسه/ 254، 255.
(734) ينظر التفاصيل في كتاب السياب/ 173 وما بعدها.
(735) ينظر فصل "بين البياتي واليوت".
(736) المصدر نفسه/ 25، 125 رغم هذا لا يشير إحسان عباس إلى اسم المقال ولا كاتبه ولا محل نشره.
(737) النتاج الجديد/ تموز 1954/ 33..
(738) ينظر المقال والأمثلة الكثيرة التي أوردها الكاتب.
(739) ينظر مرايا على الطريق/ 102 وما بعدها.
(740) السياب.
(741) نازك الملائكة.
(742) البياتي.
(743) سعدي يوسف.
(744) السياب.
(745) سعدي يوسف.
(746) عبد الوهاب البياتي.
(747) قضية الشعر الجديد/19.
(748) مقابلة مع بلند الحيدري /الأديب المعاصر/ المجلد الثاني 1973/ العدد 103/5.
(749) مقابلة مع بلند الحيدري/ الأديب المعاصر/ المجلد الثاني 1973/ العدد 103/5.
(750) شيخوخة/ خطوات في الغربة.
(751) الجرح المرائي/ أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى..
(752) أوراق على رصيف الذاكرة.
(753) أنشودة المطر.
(754) ينظر ثورة الشكل في الشعر الحر ومكان اللغة منها /أحمد المجاطي/ 10.
(755) في الأغنية سليمة يا سليمة.. نامت عيون الناس. كلبي شي نيمة.
(756) حادثة في الدواسر/ 51 قصيدة.
(757) أمر بإلقاء القبض/ 51 قصيدة.
(758) موطني/ 51 قصيدة.
(759) كاظم جواد.
(760) عبد الوهاب البياتي.
(761) عبد الرزاق عبد الواحد.
(762) البياتي.
(763) كاظم جواد.
(764) عبد الرزاق عبد الواحد.
(765) كاظم جواد.
(766) البياتي.

(767) استعمل سعدي رقماً ينبغي لفظه بالعامية في قصيدته "اغتيال محمد عبد الحسين": (14) ذئباً بقتلك يفخرون.

الفصل الثالث

(768) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع/ 180.
(769) المصدر نفسه ص 198.
(770) أباريق مهشمة.
(771) تنظر مقدمة نازك الملائكة لمجموعة "شظايا ورماد" ومقدمة السياب لمجموعة "أساطير" ومقدمة شاذل طاقة لمجموعة "المساء الأخير".
(772) تنظر مقدمة جبرا إبراهيم جبرا لمجموعة "أغاني المدينة الميتة".
(773) حديث شخصي.
(774) مجموعة أساطير.
(775) لعنة بغداد/ من أغاني الحرية.
(776) الرحيل الأول/ أباريق مهشمة.
(777) أباريق مهشمة.
(778) الشمس تشرق على الغرب/ من أغاني الحرية.
(779) المومس العمياء.
(780) ذكريات الطفولة/ أباريق مهشمة.
(781) قصيدة أباريق مهشمة/ أباريق مهشمة.
(782) معركة الحرية/ من أغاني الحرية.
(783) الأفعوان/ شظايا ورماد.
(784) سطوح/ طيبة.
(785) عبد الرحيم/ 61 قصيدة.
(786) أباريق مهشمة.
(787) أباريق مهشمة.
(788) شظايا ورماد.
(789) من أغاني الحرية.
(790) أساطير.
(791) بدر شاكر السياب ــ أغنية في شهر آب ــ بويب ــ جيكور والمدينة.
(792) نازك ــ نهاية العمر ــ مجموعة شظايا ورماد.
(793) نازك ــ يحكى أن حفارين ــ الوصول ــ صلاة للأشباح ــ خصام من قرارة الموجة.
(794) البياتي في أباريق مهشمة.
(795) بلند الحيدري ــ مدفن الظل ــ في أغاني المدينة الميتة.
(796) 1947.

(797) عرس في القرية وقافلة الضياع وأغنية في شهر آب من مجموعة أنشودة المطر.
(798) اغتيال محمد بن عبد الحسين/ 51 قصيدة.
(799) الموت في الليل/ أغاني الغابة.
(800) أباريق مهشمة.
(801) أساطير.
(802) أباريق مهشمة/ أباريق مهشمة.
(803) المومس العمياء.
(804) يوم الطغاة الأخير/ أنشودة المطر.
(805) أغنية الانتظار/ أغاني الغابة.
(806) في السوق القديم/ أساطير.
(807) الحديقة المهجورة/ أباريق مهشمة.
(808) القرية الملعونة/ أباريق مهشمة.
(809) ينظر واو السياب ميسم بدر الأكثر وضوحاً/ عبد الرزاق عبد الواحد جريدة الفكر الجديد. العدد 29، 30 ــ 1973.
(810) إلى أحد الجزائريين الخمسة/ 51 قصيدة.
(811) الليل أزرق/ 51 قصيدة.
(812) قافلة الضياع/ أنشودة المطر.
(813) من حياتنا/ طيبة.
(814) عرس في القرية/ أنشودة المطر.
(815) الصامدون/ من أغاني الحرية.
(816) ذات العيون المقمرة/ أغاني الغابة.
(817) المومس العمياء.
(818) فيت مين/ أباريق مهشمة.
(819) إلى بعيدة/ 51 قصيدة.
(820) يعرف هذا النوع من التشبيه عند البلاغيين بالتشبيه البليغ.
(821) أنشودة المطر.
(822) الحريم/ أباريق مهشمة.
(823) الليل في حمدان/ 51 قصيدة.
(824) فيت مين/ أباريق مهشمة.
(825) الزنبق والحرية إلى ولدي سعد/ أشعار في المنفى.
(826) يوميات السفينة جروزياً/ 51 قصيدة.
(827) خطاب إلى بيرمكرون/ أوراق على رصيف الذاكرة.
(828) في السوق القديم/ أساطير.
(829) عرس في القرية/ أنشودة المطر.

(830) رسالة من مقبرة/ أنشودة المطر.
(831) صلاة للأشباح/ قرارة الموجة.
(832) موعد مع الربيع/ أباريق مهشمة.
(833) مرحى غيلان/ أنشودة المطر.
(834) عرس في القرية/ أنشودة المطر.
(835) في المغرب العربي/ أنشودة المطر.
(836) مسافر بلا حقائب.
(837) ثلاث أغنيات إلى أطفال وارشو/ المجد للأطفال.
(838) أغنية جديدة إلى ولدي علي/ أشعار في المنفى.
(839) صلاة للأشباح/ قرارة الموجة.
(840) يحكى أن حفارين/ قرارة الموجة.
(841) أساطير/ أساطير.
(842) كوريا عام 1953/ أباريق.
(843) أغنية حب للكلمات.
(844) أباريق مهشمة.
(845) 51 قصيدة.
(846) قرارة الموجة.
(847) شظايا ورماد.
(848) أوراق على رصيف الذاكرة.
(849) من أغاني الحرية.
(850) المقطع الأول من قصيدة حفار القبور. وانظر أيضاً المقطع الأول من "المومس العمياء" والمقطع الأول من "غريب على الخليج" في مجموعة أنشودة المطر. وانظر المقاطع الأولى من قصيدة في السوق القديم (أساطير).
(851) الخيط المشدود إلى شجرة السرو/ شظايا ورماد وانظر بداية (مرثية يوم تافه) وبداية "صلاة للأشباح"....
(852) مرحى غيلان/ أنشودة المطر.
(853) الخيط/ 51 قصيدة.
(854) في مندلي.
(855) قرارة الموجة.
(856) أغنية في شهر آب/ أنشودة المطر.
(857) الملجأ العشرون/ أباريق مهشمة.
(858) تحت أيديهم/ 51 قصيدة.
(859) تنظر قصيدة الموت في الليل/ من أغاني الغابة.
(860) صراع/ أغاني المدينة الميتة.
(861) عرس في القرية/ أنشودة المطر.

(862) ثغاء الجرجر/ قصائد غير صالحة للنشر. وانظر أيضاً قصيدة مر القطار/ شظايا ورماد.
(863) غريب على الخليج/ أنشودة المطر.
(864) حفار القبور
(865) مر القطار.
(866) المومس العمياء.
(867) عقم/ أغاني المدينة الميتة.
(868) ثلاث علامات/ خطوات في الغربة.
(869) مر القطار/ شظايا ورماد.
(870) في جبال الشمال/ شظايا ورماد.
(871) اللقاء الأخير/ أساطير.
(872) اتبعيني/ أساطير.
(873) ميت في بلد سلامة/ 51 قصيدة.
(874) معركة الحرية/ من أغاني الحرية.
(875) صلاة للأشباح/ قرارة الموجة.
(876) الليل في حمدان/ 51 قصيدة.
(877) الليل في حمدان/51 قصيدة.
(878) مسافر بلا حقائب/ أباريق مهشمة.
(879) أغنية من العراق/ إلى جمال عبد الناصر/ المجد للأطفال والزيتون.
(880) من حياتنا/ طيبة.
(881) من أغاني الحرية.
(882) من أغاني الحرية.
(883) المومس العمياء.
(884) في السوق القديم/ أساطير.
(885) أغنية في شهر آب/ أنشودة المطر.
(886) مر القطار/ شظايا ورماد.
(887) الأفعوان/ شظايا ورماد.
(888) في جبال الشمال/ شظايا ورماد.
(889) الشهيد/ قرارة الموجة.
(890) معركة الحرية/ من أغاني الحرية.
(891) الأطفال والمجزرة/ من أغاني الحرية.
(892) لعنة بغداد/ من أغاني الحرية.
(893) الملجأ العشرون/ أباريق مهشمة.
(894) فيت مين/ أباريق مهشمة.
(895) طريق الحرية/ أباريق مهشمة.

(896) الليل أزرق/ 51 قصيدة.
(897) السوق القديم/ أساطير.
(898) الموت في الظهيرة/ أشعار في المنفى.
(899) رسالة إلى ناظم حكمت.
(900) فاقلة الضياع/ أنشودة المطر.
(901) أنباء من طهران/ من أغاني الحرية.
(902) القنديل الأخضر/ أباريق مهشمة.
(903) مسافر بلا حقائب/ أباريق مهشمة.
(904) مسافر بلا حقائب/ أباريق مهشمة.
(905) جامعة الظلال/ شظايا ورماد.
(906) طريق العودة/ قرارة الموجة.
(907) حفار القبور.
(908) الهاربون/ قرارة الموجة.
(909) ذكريات الطفولة/ أباريق مهشمة.
(910) السياب.
(911) البياتي.
(912) كاظم جواد.
(913) سعدي يوسف.
(914) يذكر بدر إنه اقتبس البيت من لوركا.
(915) السياب.
(916) البياتي.
(917) سعدي.
(918) السياب.
(919) البياتي.
(920) سعدي.
(921) بلند.
(922) الزنبق والحرية إلى ولدي سعد/ أشعار في المنفى.
(923) وغداً نعود/ أغاني المدينة الميتة.
(924) أغنية لا تدري إلى مهرب جريح/ 51 قصيدة.
(925) أباريق مهشمة.
(926) صخرة الأموات.
(927) مسافر بلا حقائب.
(928) فيت مين.
(929) طريق الحرية.
(930)عشاق في المنفى.

(931) ينظر/ عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث/ 52 وما بعدها..
(932) النهر والموت/ أنشودة المطر.
(933) أنشودة المطر.
(934) ينظر الشعر العربي المعاصر.../ 218.
(935) المصدر نفسه/ 217.
(936) إلى جميلة بوحيرد/ أنشودة المطر.
(937) ينظر الشعر العربي المعاصر../ 202.
(938) ينظر "السياب"/ 186.
(939) تنظر مجلة "شعر" صيف 1957 "أخبار وقضايا". العدد الثالث السنة الأولى/ 112.
(940) المصدر السابق/ 112.
(941) المومس العمياء.
(942) مدينة بلا مطر/ أنشودة المطر.
(943) أشرنا سابقاً إلى نقد رئيف خوري ومحمود أمين العالم لهذه القصيدة.
(944) رسالة من مقبرة/ أنشودة المطر.
(945) المسيح بعد الصلب.
(946) المومس العمياء.
(947) أنشودة المطر.
(948) ينظر السياب/ 187 "وبدر شاكر السياب رائد الشعر الحر"/ 76.
(949) ينظر السياب/ 194 ومحلة الآداب 955/ عدد 68/2 وعدد 16/3 وعدد 65/6.
(950) السياب/ 194.
(951) بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر/ 76.

الفصل الرابع

(952) النقد الجدي والنقد ـــ محمد النهويهي/ مجلة الآداب 1966 العدد الثالث/ 14.
(953) المصدر نفسه/ 14.
(954) المصدر نفسه/ 15.
(955) أنشودة المطر.
(956) شظايا ورماد.
(957) المجد للأطفال والزيتون.
(958) أوراق على رصيف الذاكرة.
(959) شجرة القمر.
(960) قرارة الموجة.
(961) أوراق على رصيف الذاكرة.
(962) أغاني الغابة.

(963) أسماها الشاعر "رواية شعرية".
(964) لوركا قيثارة غرناطة "رومانسور جيتانو".
(965) ينظر أيضاً مجلة الآداب /1968/ العدد الثاني شباط/ 18 نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية. فاضل ثامر.
(966) أنشودة المطر.
(967) (51 قصيدة).
(968) خطوات في الغربة.
(969) تنظر الآداب 1966/ العدد الثالث/ 58 المنلوج المونتاج التضمين/ جبرا إبراهيم جبرا.
(970) من ذلك بعض قصائد أمرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة وبشار بن برد..
(971) في السوق القديم/ أساطير.
(972) أباريق مهشمة.
(973) من أغاني الحرية.
(974) طيبة.
(975) أساطير.
(976) قضايا الشعر المعاصر/ 229.
(977) أوراق على رصيف الذاكرة.
(978) أنشودة المطر.
(979) شظايا ورماد.
(980) أباريق مهشمة.
(981) ينظر عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث.
(982) أساطير.
(983) أنشودة المطر.
(984) أوراق على رصيف الذاكرة.
(985) من أغاني الحرية.
(986) كاظم جواد.
(987) البياتي.
(988) بلند الحيدري.
(989) السياب.
(990) نازك الملائكة.
(991) البياتي.
(992) بلند الحيدري.
(993) عبد الرزاق عبد الواحد.
(994) سعدي يوسف.
(995) موسى النقدي.

(996) السياب.
(997) المخبر/ أنشودة المطر.
(998) مذكرات رجل مجهول/ أباريق مهشمة.
(999) رفض /51 قصيدة.
(1000) شيء عن المسألة/ 51 قصيدة.
(1001) طريق إلى قسطنطينة.
(1002) أربع أغنيات من صوفيا.
(1003) يوميات السفينة جروزيا.
(1004) الخيط.
(1005) شعار.
(1006) السبب..
(1007) النار والطيبة الصامدة أوراق على رصيف الذاكرة.
(1008) الليل في حمدان/ 51 قصيدة.
(1009) وداع إلى حلب/ من أغاني الحرية.
(1010) أنشودة المطر/ أنشودة.
(1011) رسالة حب إلى زوجتي/ المجد للأطفال.
(1012) لن ترجعي ما كان/ أوراق.
(1013) أغنية.
(1014) ذات العيون المقمرة.
(1015) أغنية الانتظار.
(1016) ابنة القدس الصغيرة.
(1017) آه من عينيك.
(1018) تعتيم/ أنشودة المطر.
(1019) المسيح بعد الصلب/ أنشودة المطر.
(1020) كلمات مجنحة.../ المجد للأطفال والزيتون.
(1021) ما يحضر في الغياب/ أوراق على رصيف الذاكرة.
(1022) تحت أيديهم/ 51 قصيدة.
(1023) بدر شاكر السياب.
(1024) نازك الملائكة.
(1025) بلند الحيدري.
(1026) أغنية في شهر آب/ أنشودة المطر.
(1027) مر القطار/ شظايا.
(1028) الأمير السعيد/ المجد للأطفال.
(1029) الطفل ذو الرداء الأخضر/ أغاني الغابة.
(1030) أبيات بسيطة../ 51 قصيدة.

(1031) الخدر/ أوراق على رصيف الذاكرة.
(1032) أباريق مهشمة.
(1033) سوق القرية.
(1034) القرصان.
(1035) القرية المعلونة.
(1036) قصيدة همسات/ من مجموعة قيد ولحن لصبرية الحسو.
(1037) إلى راحلة/ مجموعة طوفان ــ الفريد سمعان.
(1038) أغنية حب مرحة/ مجموعة أباطيل ــ يوسف نمر ذياب.
(1039) مولد الثورة الجزائرية/ إنسان الجزائر ــ علي الحلي.
(1040) أغنية الرصاص/ الحب والحرية ــ محمد جميل شلش.
(1041) يوم الطغاة الأخير/ أنشودة المطر.
(1042) على أين /أغاني المدينة/.
(1043) صخرة الأموات/ أباريق.
(1044) موعد مع الربيع/ أباريق.
(1045) عندما قتلت حبي/ قرارة الموجة.
(1046) وغداً نعود/ خطوات في الغربة.
(1047) الخدر/ أوراق على رصيف الذاكرة.
(1048) أحد والحرية والربيع/ من أغاني الحرية.
(1049) تحت أيديهم/ 61 قصيدة.
(1050) البلبل والوردة/ من أغاني الغابة.
(1051) ينظر قضايا الشعر المعاصر/ 29 وما بعدها.
(1052) المصدر نفسه/ 29.
(1053) شظايا ورماد.
(1054) مجموعة طيبة.
(1055) ينظر قضايا الشعر المعاصر/ 32.
(1056) 51 قصيدة.
(1057) ينظر قضايا الشعر المعاصر/ 30.
(1058) أباريق مهشمة.
(1059) أغاني المدينة الميتة.
(1060) أباريق.
(1061) ينظر كتاب "آراء في الشعر والقصة"/ 12، 13، 24، 45.
(1062) ينظر رأي الدكتور إحسان عباس في هذه القصيدة/ كتابه "بدر شاكر السياب.."/ 181 وما بعدها.

(1063) يمكن التحقق من ذلك ما حذفه الشاعر في الطبعة المستقلة من مقاطع كان قد أثبتها في أول طبعة للقصيدة في مجلة الطريق، ثم ما حذفه منها لدى إعادته لنشرها في مجموعة أنشودة المطر.

(1064) لعل مما يثير الانتباه أن الشاعر لم يجد بأساً في نقل مقطع كامل من قصيدة "نهاية" التي نشرها في مجموعة أساطير إلى قصيدة الأسلحة والأطفال "ابتداء من ترجرجه رعشة في المياه/ تغمغم لا لن تراه..".

q q

الفهرس

العنوان	الصفحة

q q